



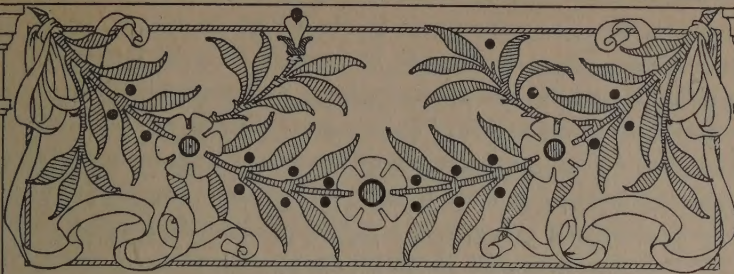
TEXTE

- I. — EN MÉMOIRE DE JEAN-CHARLES CAZIN, par M. Paul Desjardins.
- II. — CÉRAMIQUE ORIENTALE A REFLETS MÉTALLIQUES; A PROPOS D'UNE ACQUISITION RÉCENTE DU MUSÉE DU LOUVRE, par M. Gaston Migeon.
- III. — CLAUDE PERRAULT ARCHITECTE ET VOYAGEUR (1^{er} article), par M. Paul Bonnesfon.
- IV. — NOTES DE CRITIQUE ICONOGRAPHIQUE : LE PRÉTENDU GRAVEUR ITALIEN GASPARO REVERDINO (2^e et dernier article), par M. Henri Bouchot.
- V. — LE « TRIOMPHE DE LA MORT » A L'HOSPICE DE PALERME, par M. Eugène Müntz, de l'Institut.
- VI. — GUTENBERG ET L'IMPRIMERIE EN FRANCE AU XV^e SIÈCLE, par M. Clément-Janin.
- VII. — CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE : EXPOSITION D'ŒUVRES DE PEINTRES ESPAGNOLS AU GUILDHALL DE LONDRES, par M. A. de Beruete.
- VIII. — BIBLIOGRAPHIE : Florence et la Toscane (E. Müntz), par M. E. D.-G.

GRAVURES

- Portrait de J.-C. Cazin, dessin par M. Paul Renouard. Œuvres de J.-C. Cazin : La Carrière; Souvenir de fête (Musée Galliera); La « Rue du Chemin », à Neufchâtel (Pas-de-Calais); Dessin; Sur la route; Céramique, en cul-de-lampe.
- Théocrite*, par J.-C. Cazin : héliogravure Georges Petit, tirée hors texte.
- Judith : le Départ*, par J.-C. Cazin (coll. de M. Potter Palmer), photogravure tirée hors texte.
- Fragment de vase, faïence persane peinte (coll. de M. J. Maciet), en lettre; Fragment de vase, art arabe du Caire (coll. de M. R. Kœchlin); Bol en faïence lustrée, art arabe du Caire (ibid.); Coupe en faïence à reflets, ateliers de Rakka sur l'Euphrate (ibid.); Vase en faïence lustrée, Perse, Rhagès, commencement du XIII^e siècle (Musée du Louvre); Étoiles et croix de revêtement, Perse, XIII^e siècle (coll. de M. O. Homberg); Plaque de revêtement, fragment d'un mirhab, Perse, XIV^e siècle (ibid.); Bouteille en faïence à reflets métalliques, Perse, XVI^e siècle (Musée du Louvre); Coupe en faïence lustrée, ateliers de Syrie, XIII^e-XIV^e siècles (ibid.); Coupe en faïence lustrée, ateliers de Syrie, XIII^e-XIV^e siècles (Musée céramique de Sèvres); Vase bleu à reflets, art arabe, XIV^e-XV^e siècles (coll. de M^{me} la comtesse de Béarn); Petit aquamanile, faïence de Perse à reflets (coll. de M. Edmond Guérin), en cul-de-lampe.
- Le Thé*, par M. H. Caro-Delville (Salon de la Société des Artistes français) : gravure au burin de M. A. Mayeur, tirée hors texte.
- Portrait de M^{me} X.*, par M. A. Besnard (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- Tête de page dessinée par Ch. Lé Brun et gravée par F. Chauveau pour le poème de Charles Perrault sur la Peinture (1668); D, lettre dessinée et gravée par les mêmes, pour le même ouvrage; Claude Perrault, d'après le portrait peint par Vercelier et gravé par G. Edelinck; Projet d'obélisque, dessin par Claude Perrault; Dessin architectural, par le même; Plan du château de Chambord, dessin par le même; Plan du vestibule du château de Blois, dessin par le même.
- Étude de costume, dessin de Pisanello (ancienne coll. Malcolm); Le Triomphe de la Mort, attribué à Crescenzio (Hospice de Palerme); Détail de coiffure tiré de la fresque de Pisanello, à Sainte-Anastasia de Vérone; Saint Hubert, par Pisanello (National Gallery, Londres).
- Jeune dessinateur*, par Lépicié (coll. de M. Jules Strauss) : héliotypie Fortier-Marotte, tirée hors texte.
- Branle de paysans, par G. Reverdinus; Branle de paysans, tapisserie de Gombaud et Macée inspirée du même original que le « Branle de paysans » de Reverdinus; L'Astronome, par G. Reverdinus; La Nativité, gravée à Lyon par J. de Gourmont; L'Adoration des Bergers, gravée à Lyon par G. Reverdinus; Le Massacre des Innocents, gravure par le maître C.C.
- L'imprimerie en France au XV^e siècle : L, lettre des imprimeurs Gering et Renbolt; Adoration des Mages, figure du « Missel de Paris » (1497) imprimé pour Simon Vostre par Gering et Renbolt; Marque du « Soleil d'Or » (portraits présumés de Renbolt et de Gering); Bordure des « Heures à l'usage de Rome » éditées par Jean du Pré; Figure tirée du « Calendrier des Bergères » de Guy Marchant (1491); Le Supplice des envieux, tiré du « Calendrier des Bergiers », de Guy Marchant (1499); Initiale du titre du « Premier Volume des Chroniques de France »; Goliath, tiré du « Psautier » de Pierre Levet (1486); Nouvelle marque de l'imprimerie Nationale, dessinée par M. Bellery-Desfontaines et gravée sur bois par M. Frédéric Florian, en cul-de-lampe.
- Exposition d'œuvres de peintres espagnols au Guildhall de Londres : Le Vendeur d'eau, par Velazquez (coll. du duc de Wellington); Portrait de fillette, par Velazquez (coll. de M. Arthur Sanderson).
- Portrait du docteur Peral*, par Goya (coll. de M. Gaston Linden) : photogravure tirée hors texte.
- La Cène, par Andrea del Castagno (couvent de Sant' Apollonia, Florence), en tête de page; Laurent de Médicis, par Vasari (Musée des Offices, Florence); Cosme de Médicis, d'après une médaille, en cul-de-lampe.

Les gravures : *Le Thé*, *Portrait de M^{me} X.*, et *Jeune dessinateur*,
doivent être placées dans la livraison de juillet, pages 38,
54 et 10.



CH. DECAUX SC.

P. S.

EN MÉMOIRE
DE
JEAN-CHARLES CAZIN

Mai 1901.

Lorsque brusquement j'ai su que nous ne le reverrions plus, lorsque surtout j'ai su qu'il ne travaillerait plus, — car c'est cela qui est le malheur, et l'amitié de quelques-uns n'a pas le droit d'attirer l'attention, dans la perte infinie que font tous les hommes par la mort d'un seul honnête artiste, — je traversais en train rapide de grandes landes tristes, désolées, vers l'Adour. Le soleil baissait. A la fenêtre du wagon, le paysage se succédait continûment, monotone, pauvre, et pourtant suave, à ce qu'il me semblait. D'où venait cette suavité dont j'étais charmé, alors que rien de ce que je voyais ne correspondait qu'à des notions de stérilité revêche, de vie besogneuse et dure? L'harmonie fine entre le ciel incolore où montaient des cirrus violacés, teintés de pourpre vif du côté du couchant, d'un gris froid et déjà lunaire à l'opposite,

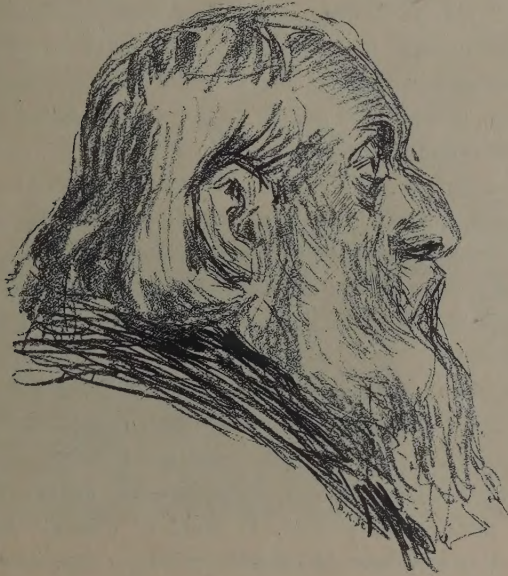
les mares d'un bleu d'ardoise sourd, aux berges amollies, feutrées et blanchâtres, une chaumine tassée à l'échine bossue, parmi quelques chênes-lièges tordus par le vent, et les gens las, perdus, qui marchent au loin entre les ornières, me pénétrait d'une émotion plutôt douce que navrée. J'étais comme dissous en cette plénitude d'admiration qui ne s'exprime que par les mêmes mots murmurés : Que c'est bien ! que c'est bien ! — C'est Cazin, me dis-je, à qui je dois ce plaisir. Il m'a appris à goûter ces beautés secrètes, dont on s'est toujours détourné jusqu'à l'époque où nous sommes. Si je n'avais pas eu la chance de naître contemporain de cet inventeur discret, je ne lèverais pas, en cet instant, les yeux sur ces aspects pauvres de la nature, que sans doute j'eusse trouvés repoussants et laids. Je lui en rendrai grâces, lorsque je le rencontrerai. — J'ouvre alors un journal, et j'apprends que je ne dois plus le rencontrer. Cazin est allé mourir dans ce coin solitaire du Lavandou, sur la mer de Provence, loin de ses amis et de ses proches, avec cette taciturnité, ce dégoût de la publicité qu'il eut toujours. Son fils, mandé près de lui par dépêche quand la fin fut imminente, reçut l'instruction de l'enterrer là où la mort le prenait, dans ce village de pêcheurs, et de ne déranger personne pour cela, car on avait mieux à faire ; achever les envois pour le Salon, travailler, vivre... Il est donc mort, comme un fruit, la saison venue, se détache de l'arbre, sans bruit.

* * *

Je ne violerai pas le silence de ce départ ; je ne conterai pas d'anecdotes sur l'homme ; je fixerai seulement, si on me le permet, quelques dates de sa carrière, afin de classer les souvenirs ; quelques traits de sa physionomie d'artiste, afin de préciser et différencier le genre de plaisir que nous lui devons ; quelques comparaisons, afin d'essayer de le mettre à son rang.

Jean-Charles Cazin était né à Samer, bourgade du Pas-de-Calais, près de Boulogne. C'était un homme du Nord, et, quoiqu'il ait vu l'Italie, il resta décidément septentrional, c'est-à-dire contemplatif, lent, réservé, méticuleux, tout le contraire d'un virtuose, et bien plus près d'être un probe artisan. Son pays est un prolongement des Flandres et de la Hollande, où sont ses vraies affinités ; sa ville chef-lieu, Boulogne, est comme la tête de pont de l'Angleterre, de l'Angleterre où il travailla, se maria, et découvrit sa personnalité propre. Le coin de terre monotone, compris entre Étaples et Calais, qui était

donc son berceau garda toujours sa prédilection ; il en fit à volonté une Toscane, une Palestine ou une Arabie Pétrée. La dune mélancolique était son fief. Il s'y établit à demeure pour travailler, et y bâtit toute une cité d'art, ignorée du public, où, près de sa femme et de son fils, voués à la même noble tâche, il dessina, peignit et modela l'argile jusqu'à l'entier épuisement de sa vie. Ce mariage de l'artiste avec le sol natal était si mystérieusement réel, qu'il portait dans toute sa personne, à Paris même, vraiment un échantillon et un



PORTRAIT DE J.-C. CAZIN, DESSIN PAR M. PAUL RENOARD

ressouvenir de la nature sauvage de là-bas. Ses yeux étaient bleus, comme la tige du panicaut maritime, avec le regard lointain de quelqu'un qui suivrait toujours une voile à l'horizon ; ses cils et sa barbe ressemblaient au chanvre trempé de sel des filets séchés ; sa longue chevelure lisse, rejetée derrière l'oreille, était couleur de sable ; on y eût entrelacé volontiers une couronne d'ajoncs épineux et fleuris. Il semblait le faune de la dune. Avec cela, un grand nez busqué, malicieux, et un sourire narquois, un peu sauvage aussi, très différent de cette grimace mondaine qui vient du désir de plaire.

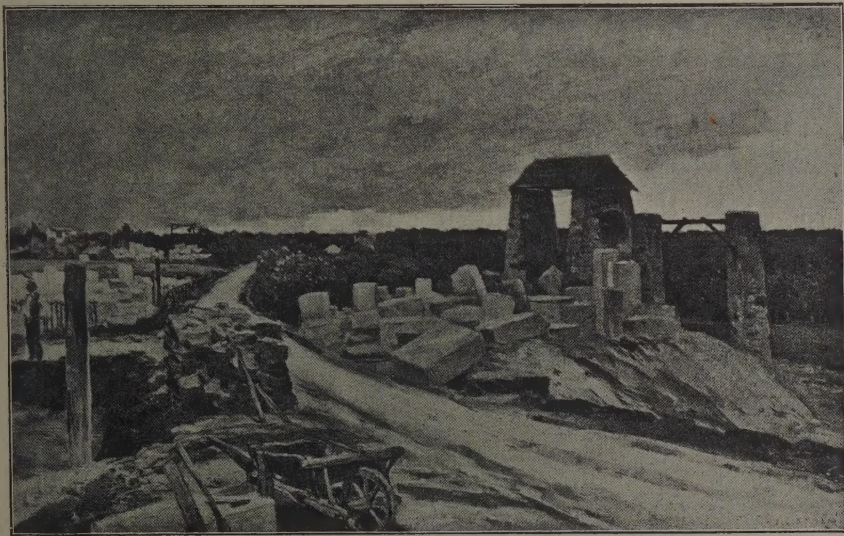
Il était fils d'un médecin, je crois. Son frère aîné, qui fut pour lui un second père fort tendre, était aussi médecin ; il a laissé dans la population des estropiés et des souffreteux de Berck le souvenir

d'un bienfaiteur. Cependant, l'artiste eut des débuts laborieux et lents. Il n'était pas de ceux en qui le pouvoir d'expression devance la faculté de sentir et qui parlent longtemps avant d'avoir rien à dire. Ni son crayon, ni son pinceau n'ont jamais été faciles. Songez qu'il était né en 1841 et qu'il ne commença à marquer qu'en 1876, à trente-cinq ans, étant déjà mûr, ayant derrière lui un long et obscur apprentissage.

On sait qu'il fut élève de l'École des arts décoratifs et qu'il eut pour maître Lecoq de Boisbaudran. Ce fut la plus heureuse chance de sa vie, la seule peut-être. Lecoq de Boisbaudran, qui n'était pas un peintre hors ligne, a été le meilleur, le plus grand professeur de dessin du XIX^e siècle. Plus on étudiera l'art français de la dernière partie de ce siècle, plus on élargira la part de gratitude qui lui revient, non seulement pour avoir façonné des élèves comme Roty, Legros, Lhermitte, Cazin, mais pour avoir révélé à d'autres encore, qui ne furent pas ses élèves directs, la patiente et l'honnête méthode pour interpréter la nature après l'avoir comprise. Ses *Lettres à un professeur de dessin* ont été publiées ; chacun peut en faire son profit. Mais on ne sait pas généralement que le « professeur de dessin » à qui ses lettres sont adressées est justement Jean-Charles Cazin, chargé d'un enseignement en province, et qui avait demandé à son maître une direction pour diriger à son tour une génération nouvelle. C'est à Cazin que nous devons cette pédagogie de l'artiste ; c'est lui qui, après en avoir eu la primeur, obtint qu'elle fût donnée au public. Il était le disciple aimé du vieil instituteur. Il tenait donc de lui cette méthode singulière de toujours reproduire la nature de mémoire. Tour de force, complication inutile, semble-t-il d'abord ; mais sûr moyen d'obliger les facultés d'observation et de classement à s'exercer toujours chez l'artiste, donc à se développer continûment. L'artiste véritable n'est pas d'abord un technicien qui dessine ou qui peint, mais un homme qui jouit sans cesse de la nature et qui la contemple finement. Ce qui le différencie de l'homme vulgaire, c'est moins son habileté à transcrire le ciel que son aptitude à l'apercevoir, moins sa puissance d'expression que sa docilité à recevoir l'impression. Ou, plutôt, il faut que celle-ci précède, et le talent d'exprimer suivra naturellement, en fonction exacte de la sensation compréhensive. Que si, par malheur, vous renversez l'ordre et faites passer d'abord la maîtrise du « métier », vous avez la virtuosité dont Lecoq de Boisbaudran s'appliquait énergiquement à dégoûter ses élèves. Et,

en effet, aucun, parmi ceux qu'il a formés, ne fut le moins du monde « bolonais ». Cela a suffi pour que, dans les expositions de peinture, le charlatanisme des autres frappât les yeux et bientôt tombât dans le mépris. La probité fut remise en honneur.

C'était une renaissance. Je ne prétends pas que ce fût positivement une découverte. Millet et Corot, qui n'avaient pas été à l'école sous Lecoq de Boisbaudran, peignaient la nature en honnêtes gens, après l'avoir patiemment et tendrement observée. Cazin les



LA CARRIÈRE, PAR J.-C. CAZIN

fréquenta tous deux, à la fin de leur carrière, et se mit à leur suite. Ce n'était pas être infidèle à son vieux maître. Il accompagna donc Corot dans quelques promenades qu'il fit, vers 1870, à travers les plaines de l'Artois ; il profita de son système expéditif et précis de notation des valeurs ; il fut touché de son émoi profond devant les plus fugitifs aspects de la campagne. Dans l'œuvre de Millet, ce ne furent pas les paysanneries pieuses qui le touchèrent surtout ; car c'était là chose pensée plutôt que chose vue ; mais il fut frappé de respect devant certaines études non composées, où Millet interprétait simplement l'espace vide et le modelé large des terrains. Peu à peu, les affinités du jeune artiste se dégageaient.

Il en avait de grandes avec les vieux paysagistes des Pays-Bas. Je sais que, vers sa vingtième année, il fit de longs séjours en Hol-

lande et qu'il en rapporta un sentiment plus net de ses propres puissances, mais je ne saurais fixer de date, car dans ses conversations, au temps où nous l'avons connu, ces souvenirs flottaient.

En même temps que Cazin apprenait son art, il l'enseignait, ce qui est l'apprendre deux fois. Au sortir de l'École des arts décoratifs de Paris, il avait été chargé d'un cours de dessin à Tours ; ce fut pour lui une époque de préparation féconde. Il s'attachait à la décoration, et, en vue de la décoration, étudiait avec scrupule les formes et les coloris des plantes... Quelque brouille survint entre lui et la municipalité tourangelles. Toujours est-il qu'il se trouvait sans place et fort gêné lorsque Legros laissa vacante la chaire de dessin qu'il occupait au musée de Kensington, à Londres. Recommandé par son ancien camarade, Cazin lui succéda. A vrai dire, Kensington était à ce moment-là (1870) l'endroit du monde où il était le plus profitable à un jeune artiste de poursuivre son apprentissage. Bien plus avantageux que Rome, incomparablement. Car, d'abord, on y était seul ; puis on avait tout autour de soi, dans un musée alors neuf et sans analogue, mille échantillons suggestifs de la prestigieuse décoration indienne et du réalisme agile des Japonais ; enfin, Ruskin et ses amis ayant défoncé la vieille cloison qui séparait le « grand art » et l'« art industriel », l'Angleterre admettait, dès lors, la possibilité qu'un peintre fût, en même temps, potier d'argile, tailleur de bois, tisseur d'étoffes, etc. Or, Cazin justement était tout cela ; il rêvait d'une cité de beauté où l'artiste et l'artisan n'eussent été qu'un. Rêve ruskinien qu'il continua jusqu'à la fin de sa vie, et que nous devons reprendre.

C'est d'Angleterre que partirent les premiers envois de Cazin remarqués au Salon de Paris. Il avait été refusé jadis en 1863, avait passé inaperçu en 1865 et 1866. Depuis lors, il s'était recueilli. En 1876, il exposa le *Chantier*, qui déjà n'était plus une réminiscence d'écolier, mais une recherche candide, personnelle, toute moderne ; en 1877, la *Fuite en Égypte* ; par cette toile, il prenait son rang, ou plutôt se plaçait hors rang, à part, comme un rêveur délicat et un peu sauvage ; en 1878, le *Voyage de Tobie* ; décidément, c'étaient les églogues de l'Ancien Testament transportées dans la mélancolie des dunes ; en 1879, le *Départ* (cour d'une métairie d'Artois, abandonnée, vide, sous un vaste ciel rose pâle, d'où saint Joseph, la Vierge, l'Enfant et l'âne gris, s'apprêtent à partir pour un exil misérable) ; en 1880, *Ismaël, Tobie*, toujours la Bible localisée dans l'extrême Occident, vers la mer du Nord ; en 1881, *Souvenir*



J.C. Cazin

Procédé & Imp. Georges Petit.

Gazette des Beaux-Arts

THEOCRITE

de fête, panneau d'une noble, mais aussi familière poésie, inspiré au peintre par le spectacle réel qu'il avait vu de sa fenêtre de la rue du Luxembourg : la cime moutonnante des marronniers éclairée



SOUVENIR DE FÊTE, PAR J.-C. CAZIN

(Musée Galliera.)

bizarrement de lanternes de papier, la sapine d'une maison en construction, des fusées se croisant dans le ciel, la nuit adoucie en aurore commençante, la concorde entre les citoyens, dont les visages soucieux s'illuminaient ; en 1883, *Judith*, la femme taciturne, au

cache-nez quadrillé, qui agrafait sa cape pour le départ, au milieu de gens pauvres et songeurs comme elle, dans un paysage morne de peupliers, de gazons ras, de remparts de briques croulants couronnés d'arbres, qui rappellent Saint-Pol-sur-Ternoise ; bref, le délaissement d'une ville morte sous un ciel traversé de pluies froides ; cette même année encore, *Agar et Ismaël* se séparant, ou plutôt pleurant d'être égarés dans la dune inhospitalière, parmi les buissons hérissés d'ajoncs et de genêts. — Toujours des adieux, des départs ; enfin, des groupes humains qui se déchirent, perdus au sein d'une nature indifférente. Faut-il appeler tout ceci de la peinture d'histoire ? — D'histoire, si l'on veut ; mais cette histoire est celle de l'homme, l'histoire sans date, toujours et partout recommencée, au nord comme au sud, à l'occident aussi bien qu'à l'orient, épurée de toute localisation ou anecdote. Évidemment, c'était le paysage qui commandait l'impression et avait suggéré la scène ; les personnages y étaient introduits tout à fait à l'unisson, pour en condenser le sens ; et ce qui avait été trouvé en dernier, c'était le titre, le sujet. Il était même visible que l'artiste n'y tenait pas beaucoup.

Tel était le caractère commun des ouvrages exposés par Cazin de 1876 à 1883. Après cette dernière année, il se met à l'ombre et travaille solitairement. Il ne reparait aux Salons qu'après quatre ans de retraite, en 1888. Alors une période nouvelle commence.

Cette fois, les titres qui évoquent une histoire précise ont disparu. Ce ne sont plus que des scènes anonymes prises sur nature, ou bien ce sont des paysages dont la vacuité toutefois est encore remplie d'humanité. Dans le premier genre, ce sont *Les Voyageurs*, *La Journée faite*, *L'Étude*, etc., où des personnages, des hommes plutôt (car le mot de personnage a quelque chose de théâtral qui détonne ici), sans aucune action, presque sans geste, ramassent en leur forme simplifiée, en leur attitude noble — mais noble sans le savoir — toute la tristesse suave éparse dans le décor. Dans le second genre, paysages purs, ce sont des perspectives de village ou de bourg aux places pavées, une *Route nationale*, un *Pont de pierre*, un *Canal*, une *Chaumière*, un champ, des marécages, une lisière de forêt, ou l'éternelle dune. A quoi bon rechercher des titres qui ne fixeraient rien, n'évoqueraient rien ? Le tableau ne représente pas une collection d'objets, mais une harmonie entre un certain coin de la nature et une certaine heure. Les crépuscules, le moment où s'allume dans les villages la première lumière, ou encore le plein minuit, toute veilleuse éteinte, quand la lune règne dans l'espace

élargi, dans les rues, dans les places, sur les toits, et scintille sur les ruisseaux qui seuls ne dorment pas, voilà ce que Cazin, dans sa seconde manière, s'est donné tâche d'interpréter.

Il en était là quand l'heure du repos définitif est venue pour lui, le 26 mars dernier. Il n'avait pas accompli sa soixantième année. Avait-il accompli toute sa destinée d'artiste ? Qui le saura jamais ?



LA « RUE DU CHEMIN », A NEUFCHÂTEL (PAS-DE-CALAIS), PAR J.-C. CAZIN

* * *

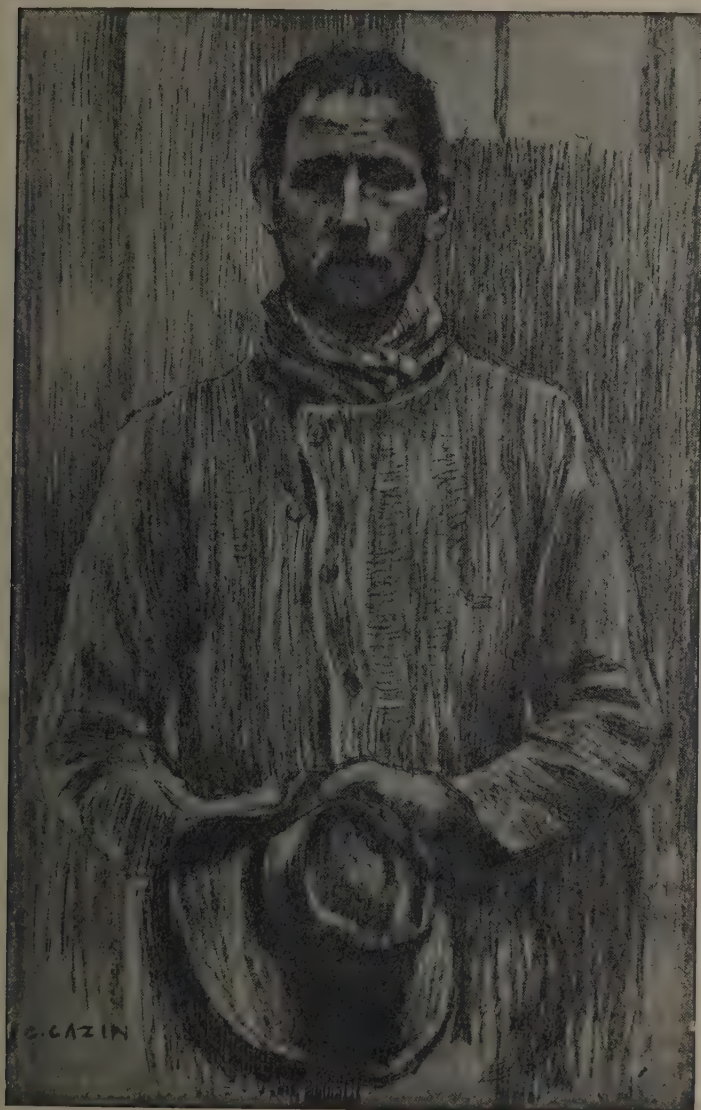
Ce qui frappe d'abord dans ses tableaux, c'est qu'ils ne sont point composés, du moins selon le système auquel nous sommes habitués depuis Poussin, celui de la composition *architecturale*. On n'y trouve pas un sujet central, une toile de fond, et, sur les côtés, deux portants pour les coulisses. Les figures, quand il y en a, ne forment pas centre — du moins ordinairement ; — toutes les lignes ne convergent pas vers elles ; elles n'accaparent pas l'attention plus qu'un bouquet de bouleaux ou les ais branlants d'une palissade. Ceci correspond, d'ailleurs, à un sentiment que j'ai noté déjà chez Cazin : celui de l'immensité et de l'indifférence de la nature, à

l'égard du petit accident éphémère que nous sommes, nous, nos aventures et nos passions ; ce n'est plus ici l'homme roi, juché au sommet des trois règnes, comme sur un trône à mille marches ; c'est l'homme *Petit Poucet*, perdu dans l'infini et l'éternel, sans même avoir sa poche pleine de cailloux blancs pour se retrouver. Et la nature elle-même n'est pas découpée en petits rectangles qui s'encadrent spontanément dans des panneaux préparés. Cazin nous montre un morceau d'une route qui traverse en diagonale son cadre et se continue hors du cadre ; des maisons s'alignent sur la gauche ; un couvreur raccommode un toit ; une femme passe en poussant une brouette ; point de groupe, point de milieu. Ailleurs, une croupe de colline herbue monte tout d'un côté ; des échaliers la chevauchent à tort et à travers ; point de milieu, point d'ordre, nulle logique. Un aperçu, une notation prise, en passant, en un certain endroit, à une certaine heure, rien de plus.

C'est que Cazin a son système de composition à lui, non pas architecturale, mais *musicale*. L'unité du spectacle qu'il nous offre est dans l'assortiment et la subordination réciproque des tons ; il les voit variés, comme ils sont, et il les harmonise. Reculez-vous d'une de ces toiles, vous apercevez comme tout chante bien ensemble ; tout à l'heure, à l'analyse, il vous paraissait que la composition s'en allait par morceaux ; à présent, pour l'œil, elle se tient. Une nécessité d'un certain ordre, qui n'est pas logique, mais esthétique, et perçue intuitivement, relie le cobalt sombre de ce ciel où quelques étoiles commencent à poindre au rouge mouillé de ces tuiles et au noir gras de ces pins... Vous ne pouvez les dissocier, sans que chaque élément perde la qualité de sensation que vous lui croyez inhérente : et de leur combinaison subtile, parfaitement équilibrée, ressort une certaine sensation totale, qui est l'objet même du tableau.

La recherche de cette sensation totale, avec ses composantes et la formule de leur accord, était la tâche par laquelle Cazin commençait toujours. Quand un site, contemplé sous un certain angle, à un certain moment, l'avait ému, il s'empressait de noter les correspondances des tons, avec leurs valeurs relatives. Sur une feuille de carnet, il prenait au crayon quelques indications intelligibles pour lui seul : bleu 2, violet 4, rose 1, etc. Après quoi le schéma de son tableau était fait. On conçoit qu'il pouvait garder en portefeuille des sensations extrêmement fugitives, comme celles que donne un rayon vite éteint, qui filtre entre deux nuages ; il s'était même exercé à retenir de mémoire ces notations de valeurs, et il le fallait bien

quand il s'agissait de fixer une harmonie nocturne et de plein air,



DESSIN, PAR J.-C. CAZIN

comme il se plut à le faire souvent. Alors l'entraînement que Lecoq de Boisbaudran avait fait subir à ses élèves lui était d'un puissant secours.

Nous avons eu au Salon de la Société Nationale, en 1899, une collection instructive de ces dessins, documents immédiats sur lesquels Cazin travaillait. Dirai-je que nous les avons admirés ? Oui, si du moins on retire à ce mot d'« admiration » tout ce qu'il implique de surprise déconcertée devant quelque prouesse inimitable. Il semblait que tout le monde, avec de l'application, de la ferveur et un peu d'étude, eût pu dessiner aussi bien que Cazin. Et ce qu'il y avait de plus instructif, de plus précieux à garder de cette exposition, c'était cela justement. Très peu de dextérité, un scrupule extrême, des hésitations dans le trait, des brisures, d'innombrables reprises ; et, en fait de dons supérieurs, seulement un flair singulier pour choisir le spectacle digne d'être regardé et conforme à sa tournure personnelle de sensibilité. Je me trompe : en fait de dons supérieurs, tous ceux, justement, qui tiennent moins à la technique qu'à la moralité, qui attestent moins l'excellence du peintre que la valeur de l'homme. Quelle leçon ! Et quel encouragement aussi, car ce parti pris d'honnêteté, dans un homme au cœur fin, servi par des moyens qui n'ont rien de prestigieux, a suffi à faire de Cazin un artiste de toute rareté.

Il ne faut donc pas, si on veut l'apprécier équitablement et le bien goûter, concentrer toute son attention sur sa technique. Certes, il s'était beaucoup soucié de cette partie ; ses préparations étaient fort expertes, ses tons rompus très déliés, la fluidité de son travail tout à fait délicate ; il avait aussi essayé des divers procédés connus, la peinture à la cire, la gouache, le pastel, pour arriver à la matité que demandaient certaines harmonies sourdes. Mais c'était encore par scrupule de bon ouvrier qu'il s'était imposé ces recherches, *afin que le travail fût bien fait*... Ce qu'il eut en propre, ce qui fut sa distinction et sa marque, ce qu'il faut regretter de lui, tout en nous réjouissant de l'avoir possédé parmi nous et d'en garder de si charmants témoignages, c'est une sensibilité neuve et inédite quant à son objet, et aussi par un certain mélange singulier de tristesse inquiète et de tendre sérénité.

L'objet auquel cette sensibilité s'attache n'avait jamais, il me semble, frappé les artistes. C'est la stérilité de la terre, la vacuité du ciel, enfin l'inverse de tout ce qui réjouissait l'imagination païenne. Un sol où rien ne prospère, une cabane boudeuse, un chien-et-loup frissonnant, ou bien encore la monotonie de longues files d'arbres bordant une route, la mesquinerie de petites maisons alignées dans une rue de province, une charretterie, un moulin hors d'usage, un

pigeonnier vide, une diligence dételée; ces choses avaient paru laides à tout le monde avant que Cazin les eût peintes. Il les a désormais annexées au grand empire de la beauté, que l'office de l'art est d'étendre indéfiniment. Je ne vois aucun maître qui l'ait devancé dans ce sentier nouveau. Le puissant Hobbema, avec qui il se rencontre quelquefois dans la représentation d'une avenue droite s'enfuyant en perspective, ou d'une mesure abandonnée, ou du rouge



SUR LA ROUTE, PAR J.-C. CAZIN

mouillé des toits de tuiles, était bien loin de cette mélancolie; il était trop beau peintre pour des songeries si affinées. Il s'intéressait seulement à la structure des objets et à la distribution de la lumière; un moulin à eau lui semblait digne d'étude, mais non digne de compassion tendre, pour l'indigence et l'humilité dont il est comme baigné. Cazin est venu à une époque où la sensation n'est plus naïve et directe, mais nuancée, modifiée et comme spiritualisée par des associations d'idées. Un pan de ciel bleu sombre, où point le soufre pâle du croissant et de la première étoile, éveille en nous, par une correspondance secrète, l'impression d'un regard humain; une fumée montant d'un toit n'est plus seulement une fumée, avec sa nuance

exacte et rien de plus ; c'est le signe d'une présence humaine, d'un certain genre de vie chétif, mais tranquille, d'une certaine disposition résignée. C'est ainsi que Cazin a su nous toucher par la représentation d'une réalité longtemps laissée au rebut. Il l'a imprégnée d'une humanité délicate. Même quand l'homme est absent de ses tableaux, on respire toujours son voisinage. Nous avons donc, grâce à lui, gagné en sympathie, en compréhension. Le plus laid village de banlieue, endormi sous la lune, à présent nous émeut. Flaubert a décrit Yonville-l'Abbaye ou Chavignolles, avec leurs plates-bandes niaises et leurs murs blancs, comme un décor assorti à la platitude étriquée de ses personnages : eh bien, cette façon hostile de peindre les jardins, les maisons et les rues de province, paraît sèche et peu pénétrante à quiconque a senti Cazin. Le potager du curé, les quinconces du mail, l'auberge des rouliers avec son enseigne badigeonnée, et maints pauvres détails, ont du charme en raison de cette pauvreté même... Je ne sais vraiment plus un coin de nos environs où le charme manque. A quoi bon s'en aller chercher le pittoresque en Suisse ou en Syrie ?

La qualité de la sensibilité de Cazin, à ce qu'il me semble, n'est pas moins neuve que son objet. Est-ce un triste ? J'hésite entre le oui et le non, tandis que pour Ruisdael, par exemple, ou Poussin, je saurais bien que répondre. L'impression d'abandon que Cazin excelle à donner est d'une amertume infinie. Je ne connais aucune image plus intimement désespérante qu'*Agar et Ismaël* dans leur désert.... Mais à cette impression s'en mêle ordinairement une autre, celle du contentement. Surtout dans la dernière période du peintre, les bleus, les jaune paille, les roses chantaient sur des notes claires. On aurait voulu se promener dans les sites qu'il montrait ; on y goûtait une fraîcheur élyséenne, sans toutefois cesser de percevoir la resserrante impression de pauvreté que j'ai dite. Combinaison exquise d'émotions, telle que je ne retrouve la pareille chez aucun peintre, ni davantage chez aucun poète. Essayez de lire devant un Cazin le beau poème de Hugo : *Paroles sur la dune*, dont le titre du moins éveille l'idée d'une analogie : Hugo vous semblera trop appuyé, emphatique, oratoire ; ou encore quelque pièce des *Campagnes hallucinées* d'Émile Verhaeren : Verhaeren paraît fantastique et grimaçant ; je ne vois que telle élégie de notre pauvre Samain, par exemple :

C'est l'heure de pensée où s'allument les lampes....

qui soutienne un rapprochement avec la mélancolie caressante du



JUDITH : LE DÉPART, PAR J.-C. CAZIN
(Collection de M. Potter Palmer.)

peintre ; encore s'y trouve-t-il quelque tremblement de visionnaire malade, dont Cazin était tout à fait exempt. Car — c'est ce qu'il faut ajouter encore — ce sensitif était maître de ses moyens, contenu, précis et sobre, excellemment français en cela. Son expression ne débordait jamais son impression authentique ; il peignait comme Fromentin écrit.

Soyons mesuré à son exemple. Convenons qu'il n'avait pas l'impatiente hardiesse de génie d'un Besnard, ni la grandeur profonde d'un Carrière ; mais à côté de ces deux maîtres, qui me semblent, parmi les vivants, ceux qui dominent de la tête, Cazin occupait une place de choix, à part, avec beaucoup d'imitateurs, point de supérieur dans son genre, ni même d'égal. C'était une nature d'artiste infiniment distinguée, dont la bienfaisance toutefois s'étendra loin au delà d'un cercle de connaisseurs, dans un public de contemplateurs tendres, pudiques et un peu sauvages, public plus étendu qu'on ne pense. Puvis de Chavannes et Cazin sont, je crois, les deux plus grandes pertes que l'art français ait faites depuis la mort de Corot.

PAUL DESJARDINS





CÉRAMIQUE ORIENTALE A REFLETS MÉTALLIQUES

A PROPOS D'UNE ACQUISITION RÉCENTE DU MUSÉE DU LOUVRE



Démêler les origines de la faïence à reflets métalliques en Orient est un problème assez complexe, qui a suscité les recherches de nombreux archéologues et qui n'a pas encore été résolu. On ne connut pendant longtemps, d'après le récit des voyageurs d'abord, puis par quelques fragments qui en provenaient, que les ensembles de revêtements céramiques décorant les hautes murailles des mosquées de la Perse. Mais on se

trouvait là devant un art arrivé à un degré de perfection qui laissait supposer de longs siècles de tâtonnement et d'essai. La lente élaboration de cette forme d'art céramique s'était-elle faite en Perse même, ou en d'autres régions de l'Islam? Par un procédé de déduction un peu fragile, les premiers historiens de la céramique, appelant en témoignage les grandes surfaces de briques émaillées des palais achéménides, ont proclamé que la Perse avait été de tout temps la patrie de la faïence et que c'était de la Perse que les procédés céramiques s'étaient répandus à travers le monde. Les raisonnements archéologiques, il y a quarante ans, n'avaient rien de bien scientifique, et l'on émettait à la légère bien des affirmations qu'étaient rarement des faits exacts et contrôlés.

Ce sont les voyages rendus plus faciles en Orient, nous faisant connaître un plus grand nombre de monuments, et les fouilles ramenant au jour une multitude de fragments, éléments de comparaison nécessaires, qui ont permis à quelques hommes tenaces et subtils de poursuivre de patientes recherches et d'éclairer un peu la question qui nous occupe.

Je reprendrai l'étude de cette branche de la céramique orientale à son dernier état, c'est-à-dire au point où l'a laissée le dernier de ses historiens, M. le Dr Fouquet, du Caire. Avec une opiniâtreté et une méthode que ses études scientifiques lui avaient données, M. le Dr Fouquet, depuis 1884, se mit à recueillir tous les fragments de céramique que des grattages superficiels, opérés parmi les collines de décombres de Fostat, le vieux Caire, ramenaient à la surface du sol. Avec une générosité dont il convient de le louer, il répartit un millier de ces spécimens entre les musées de Rouen, du Caire, de Sèvres, de Lyon et du Louvre. Le musée du Louvre, d'un commun accord avec le donateur, a pu réunir la petite série qu'il avait reçue à celle du musée de Sèvres, où l'on peut actuellement étudier la question sur un nombre de documents respectable. Le Dr Fouquet a rendu ainsi un très grand service, et si son exemple était suivi en d'autres points du monde, bien des hypothèses seraient ainsi ruinées ou confirmées et feraient place à un peu plus de vérité et de lumière. Il reste à faire au Caire ce que les modestes ressources du Dr Fouquet n'ont pu réaliser : des fouilles profondes, et l'État égyptien, qui a consacré tant d'argent aux fouilles des nécropoles et des temples de la vieille Égypte, devrait bien se décider à confier à un arabisant, tel que M. Casanova, une fouille méthodique à travers la plaine de Fostat.

Ce que M. Fouquet, au cours de ces dix-sept années, a arraché au sol du vieux Caire, est très complexe ; il y a de tout : des débris de poteries siliceuses à couverte vitreuse, blanches ou polychromes, des faïences à reflets métalliques, des fragments de céladon chinois ou des imitations qui durent en être faites sur les lieux mêmes, des poteries vernissées sur engobe, des morceaux de faïences hispano-mauresques. Il en a fait un classement méthodique et a présenté les résultats de ses travaux dans une étude¹ à laquelle tous ceux que ces questions intéressent devront se référer.

Il y a un texte que tous les historiens de la céramique n'ont pu se dispenser de citer, et qui, jusqu'alors, avait été un peu gênant pour

1. *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, Le Caire, 1900.

ceux qui voulaient voir en Perse l'origine même de la céramique à lustre métallique, à laquelle nous avons voulu limiter cette étude. Un voyageur persan, Nassiri Khosrau¹, voyageant en Égypte vers le milieu du xi^e siècle, et visitant la ville de Misr, dit : « On y fabrique de la faïence de toute espèce ; elle est si fine et si diaphane que l'on voit à travers les parois d'un vase la main appliquée à l'extérieur. On fait des bols, des tasses, des assiettes. On les décore avec des couleurs analogues à celles de l'étoffe appelée *bougalemoun* ; les nuances changent selon la position que l'on donne au vase. » Et, plus loin, il mentionne encore cette industrie, en parlant des vases que les épiciers offraient aux acheteurs pour y mettre ce qu'ils achetaient.

Le bougalemoun était un tissu fabriqué dans l'île de Thinis, sur le Nil, et changeait de couleur selon la réfraction de la lumière. C'est bien là une des qualités de la faïence à reflets métalliques. Et voici que, dans les fouilles opérées pour le compte du Dr Fouquet, apparaissent de très nombreux fragments de céramique, lustrée, d'une variété de décor infinie. Les uns, recueillis à Fostat, et aussi en Syrie — mais la Syrie était alors un satellite de l'Égypte, — présentent une pâte siliceuse blanche, bien malaxée, avec une glaçure transparente parfois irisée. Deux pièces complètes de ce genre ont pu être heureusement retrouvées : un bol, décoré au niveau de l'ombilic d'un mot arabe illisible et, à la partie supérieure de la face interne, d'une inscription circulaire répétant treize fois le nom d'Allah ; en outre, un plat, décoré de cercles concentriques et d'un lièvre à longues oreilles, est à rapprocher d'un fragment décoré d'un oiseau ; tous deux, par le style du dessin, offrent un caractère franchement *fatimite*, si on les compare aux quelques étoffes et aux bois de cette époque, et les dates concorderaient alors avec celles du voyage de Nassiri Khosrau. Une autre série, trouvée uniquement en Égypte (à Fostat et à Aschmouneïn), présente une pâte également siliceuse et blanche, mais recouverte d'un émail stannifère. Un fragment de plat du Dr Fouquet, décoré en reflets d'un lièvre passant entre des bouquets de forme étrange, de style encore bien *fatimite*, offre une originalité que double une inscription lue par M. Casanova :

« *amal fi* — *Masr. San*..... »

« a fait au Caire an..... »

1. Sefer Nâmeḥ, *Relation du voyage de Nassiri Khosrau en Syrie et en Égypte*. Traduction par Ch. Schefer, 1881.

Les caractères sont archaïques et peuvent remonter au ix^e ou au x^e siècle. La cassure nous prive d'une date et d'un nom qui auraient pu être pour nous un important jalon.

Beaucoup de fragments offrent des reflets d'un or vert, que tra-

verse un mince fil réservé en blanc, détail que nous retrouvons sur un fragment de vase, dont la panse portait de grands caractères en relief, décor admirable et dont je ne connais pas d'analogue (collection R. Kœchlin).

Un petit bol creux de la même collection nous semble bien de la même famille. M. Marquet de Vasselot, commentant le livre de M. Wallis dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹, avait déjà émis des doutes sur l'attribution qu'en faisait M. Wallis

à la Perse, et avait noté justement le caractère de cette décoration primitive de fleurs stylisées, la couleur un peu crue de l'émail blanc, et cette technique particulière de deux couvertes, stannique et siliceuse.

Toutefois cette céramique est bien de la faïence, de sa nature opaque, et l'assertion de Khosrau, parlant de transparence permettant de voir une main posée à l'extérieur, ne saurait s'y appliquer. Mais, par un heureux hasard, le Dr Fouquet trouva un petit bol de forme évasée, de pâte un peu grisâtre, fine, dense, émaillée en blanc crémeux. Les parois, très minces vers le bord, sont ornées de deux médaillons de pur style arabe, gravés au trait et percés, à l'intersection des lignes du dessin, de trous fins masqués par l'émail. Une sorte de banderole en accolade, tracée dans la pâte, se voit par transparence, comme le filigrane d'un papier. Cette pièce offre bien toute la transparence qu'avait notée le voyageur persan. Son opinion a pu ainsi être vérifiée, et il est permis d'en déduire que, s'étonnant de rencontrer en Égypte une céramique à reflets métalliques, il ne devait pas en exister alors en Perse où il vivait.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 163.



FRAGMENT DE VASE
(ART ARABE DU CAIRE)
(Collection de M. R. Kœchlin.)



BOL EN FAÏENCE LUSTRÉE
(ART ARABE DU CAIRE)

(Collection de M. R. Kœchlin.)

La Perse était ainsi exclue comme pays d'origine de ce genre de céramique. M. Wallis, un peu enclin, au début de ses études, à beaucoup attribuer à la Perse, avait un peu plus tard été ébranlé dans ses opinions par les découvertes de Fostat, M. Stanley Lane Pool également.

Une indication, qui est d'une grande importance, nous permettra peut-être un jour de fortifier la théorie du Dr Fouquet, par la publication de pièces de faïences à lustre, d'origine nettement *arabe*, et qui offriraient une date certaine, la plus ancienne qui soit connue sur des céramiques de ce genre. M. Saladin, l'architecte qui connaît le mieux l'art arabe du nord de l'Afrique et a souvent voyagé en Tunisie, m'a affirmé qu'il existait à la grande mosquée de Kairouan, au-dessus du mimbar, des plaques carrées de faïence à reflets métalliques, décorées de motifs et d'inscriptions, indiquant qu'elles furent données à la mosquée par Ibrahim Ahmed ibn ell Aglab, émir pour les khalifes de Bagdad, de 864 à 875. C'est en 821 que la mosquée fut réédifiée par Ziadet Allah I^{er}, deuxième prince des Aghlabites. Nous aurions là, sans doute, les premiers essais en faïence lustrée des céramistes arabes, venus de la vallée de l'Euphrate ou, plus vraisemblablement, des bords du Nil plus voisins, et qui durent en transmettre plus tard les procédés aux Maures de l'Espagne.

Il y a toute une série de céramiques dont aucun spécimen n'était encore connu il y a trois ans. Subitement, des marchands arméniens, installés à Paris, montrèrent un jour des fragments de coupes et de vases, qu'ils avaient reçus d'associés opérant pour leur compte des fouilles en Orient. Le plus souvent, les formes des pièces ont été reconstituées au moyen d'une habile restauration. Tous ces fragments offraient une absolue analogie de matière, de technique et de décor. La terre, blanche, grossière et épaisse, était revêtue d'une couverte siliceuse très transparente, ayant souvent coulé extérieurement en gouttes épaisses au rebord du pied. La décoration lustrée est d'un ton brun, un peu violacé, très piqué par le séjour dans le sol ; elle offre, soit des inscriptions d'un beau caractère koufique, soit des rinceaux très simples, ou des fleurs très stylisées, plutôt des boutons non épanouis, qu'on retrouve d'ailleurs dans un grand nombre de céramiques d'Orient, dans les fonds de coupes de Fostat, dans des étoiles de Perse. Des bandes de grandes virgules en reflets brun sombre, limitées par des médail-

lons ou de larges traits en bleu clair, se retrouvent même dans des débris trouvés sous une porte de la ville, à Damas, et rapportés par M. R. Kœchlin. Ceci dit, pour noter une fois de plus la diffusion à travers le monde de mêmes motifs décoratifs.

Ces faïences, probablement les rebuts d'un four de potier, provenaient certainement d'un même endroit, que les Arméniens intéressés dissimulaient avec soin. Éventée par le gouvernement turc, la cachette nous est maintenant connue. Elles provenaient de



COUPE EN FAÏENCE A REFLETS (ATELIERS DE RAKKA SUR L'EUPHRATE)

(Collection de M. R. Kœchlin.)

Rakka, ville située sur l'Euphrate, entre Alep et Bagdad, et sur laquelle il est malheureusement très difficile d'avoir des renseignements historiques. Le caractère des pièces que nous connaissons laisserait supposer qu'elles sont assez anciennes, peut-être antérieures au ^{xiii}^e siècle.

Si nous nous retournons vers la Perse, nous sommes obligés d'avouer que nous ne connaissons rien d'authentique qui soit antérieur à la fin du ^{xii}^e siècle. M. Henry Wallis, dans une série de monographies qu'il y avait quelque mérite à écrire il y a une dizaine d'années¹, et qu'on doit pour cette raison traiter avec égards,

1. Wallis : *Notes on some early lustre vases, 1885-1889; Persian ceramic art in*

avait déjà établi avec perspicacité, grâce aux admirables pièces de la collection Ducane Godman, dont il dressait le catalogue, que toute une espèce céramique à reflets était bien originaire de Perse, et nécessairement antérieure au premier tiers du ^{xiii}^e siècle. Ce sont de nombreux fragments, trouvés dans les tumuli, sur l'emplacement de l'ancienne ville de Rey ou Rhagès, un peu au nord-est de Téhéran, qui, rapprochés de quelques vases intacts de la collection Godman, avaient permis à M. Wallis d'établir solidement sa discussion. Quand Yacoub, le géographe arabe, la visita en 617 de l'hégire (1221 de notre ère), elle venait d'être ruinée par l'invasion des Tartares, conduits par le général Chépé. Son antiquité était très reculée; elle était déjà florissante sous les Sassanides. Il est certain qu'elle était à l'apogée de sa splendeur sous le khalifat de Mansour et passait pour la rivale de Bagdad. Ahmed Razi, l'auteur des *Sept Climats*, fait un dénombrement hyperbolique de ses mosquées, de ses couvents, de ses collèges. Les historiens orientaux racontent que 700.000 habitants furent égorgés quand les Mongols s'en emparèrent. Tout en tenant compte de l'exagération orientale, on peut croire qu'elle renfermait une population considérable. Anéantie par la terrible invasion de 1221, Rey, sous le règne de Ghâzan Khan, essaya de se relever de ses ruines; mais Véramin et Téhéran, devenus les grands centres de la dynastie séfévie, ne lui permirent jamais de reprendre le premier rang. Abandonnée peu à peu, elle ne fut bientôt plus qu'un vaste désert, où des tumuli indiquaient seulement la place qu'avait tenue cette riche cité¹.

C'est en 1876 que l'on fut initié, pour la première fois, à cet art splendide de la Perse musulmane. Le musée de South Kensington venait de recevoir du major sir Robert Murdoch Smith, une importante collection, que complétaient quelques plaques de revêtement archaïques. Un peu plus tard, le legs de M. Henderson au British Museum nous faisait connaître pour la première fois ces fragments de la ville de Rhagès, où l'on voyait, dans des encadrements linéaires d'un bel or jaune, des femmes assises jouant des instruments de musique ou causant. En 1885, une exposition du

the collection of M. Ducane Godman, the 13th. Century lustred vases, 1891; *Typical examples of Persian and Oriental ceramic art*, Londres, 1893; *Persian lustre vases*, Londres, 1899.

1. V. Et. Quatremère, *Histoire des Mongols*. — Major Rawlinson, *Journal of the Geographical Society*, t. X. — Barbier de Meynard, *Dictionnaire de la Perse*, extrait du *Modjan el Bouldan*, de Yacoub.



VASE EN FAIENCE LUSTRÉE
(PERSE, RHAGÈS, COMMENCEMENT DU XIII^e SIÈCLE)
(Musée du Louvre.)

plus haut intérêt, organisée au Burlington Club, faisait enfin connaître des pièces complètes : vases de pharmacie, vases à fleurs, offrant une décoration toute semblable à celle des fragments de Rhagès. Il est vrai que les collectionneurs avaient bien voulu entr'ouvrir leurs vitrines, et pour la première fois on vit publiquement quelques-unes des merveilles de la collection Godman, le plus extraordinaire ensemble de céramique persane que l'on connaisse.

C'est une pièce de ce genre que le musée du Louvre vient d'acquérir, et, à coup sûr, l'une des plus importantes ; elle provenait d'Amérique, de la collection de M. Danna. C'est un vase dont la panse n'offre pas une surface unie, mais comme des accidents de modelage voulus peut-être par le potier lui-même, pour mieux faire vibrer les reflets métalliques de la décoration. En six compartiments, des femmes sont assises ou debout, enveloppées d'une ample étoffe. Les figures, comme les formes indiquées du corps, faites d'un coup de pinceau, d'une simplification de trait tout extrême-orientale, ont cette rondeur formulée qui, seule, serait la marque même de l'origine persane. Ce sont des formules de dessin de ce genre, perpétuées par la tradition, qui peuvent sûrement prouver une origine, quand les preuves authentiques manquent elles-mêmes. Et quand on feuillette les manuscrits dont de merveilleux artistes ont, trois siècles plus tard, enrichi les pages d'illustrations si charmantes, on retrouve les mêmes figures poupines subtilement gouachées. Notre vase est, de plus, décoré, au renflement du col, d'une frise d'animaux se poursuivant, qui, par leur caractère, rappellent les décorations analogues des cuivres incrustés d'argent de Mossoul. La terre est sableuse, assez cuite, recouverte d'émail stannifère ; le reflet, recuit à petit feu après son apposition, est d'un bel éclat assourdi. Ce vase est complet ; il n'a subi aucune restauration. Seul un vase de la collection de M. Godman, par la dimension et l'état, peut rivaliser avec le nôtre. Il a été publié par M. Wallis¹.

M. Wallis possède un petit vase à fleurs très intéressant. Il est décoré de cavaliers. Il existe un certain nombre d'étoiles, décorées aussi en leur centre de femmes assises, d'un style tout à fait semblable. M. O. Homberg en possède quatre, que nous reproduisons, dessinées d'une certitude de trait admirable. A rapprocher une étoile exposée au Burlington Club en 1885, et datée de 1217. Rhagès ayant été détruite en 1221, en admettant même que les vases à figures fussent, d'après leur style, un peu plus anciens, il semble

1. *Typical examples of Oriental ceramic art*, Londres, 1893.

difficile de faire remonter cette fabrication plus loin que la fin du XII^e siècle.

Je n'oserais affirmer plus archaïque un type de céramique très rare; il en existe, je crois, trois fragments, au British Museum, au musée du Louvre, et en la possession de M. Maciet. C'est une faïence de terre gris rougeâtre assez dense, recouverte d'un émail assez cuit et vitrifié, avec une décoration peinte en noir, en gris, en rouge



ÉTOILES ET CROIX DE REVÈTEMENT (PERSE, XIII^e SIÈCLE)

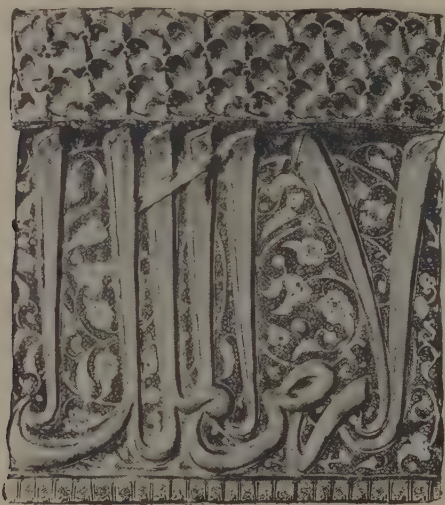
(Collection de M. O. Homberg.)

de fer, et rehaussée d'or en poudre, qui n'a été recuite qu'à tout petit feu. Nous reproduisons (en lettre) le fragment de M. Maciet, où deux femmes accroupies, jouant des instruments de musique, sont d'une élégance de dessin tout à fait rare et s'enlèvent sur un fond d'émail turquoise très délicat. Il fut un moment dans la céramique italienne, au XVI^e siècle, où, ne sachant plus fixer l'or en reflets, on l'apposait en poudre ou en feuilles. N'y aurait-il pas là une dégénérescence du même genre? Cette céramique peinte est tout à fait charmante.

La céramique de Rhagès survécut à la ruine de la ville. Une seconde étoile, exposée au Burlington Club, portait la date de 1262 :

elle offrait de grandes analogies de technique avec la première. Depuis lors, des déprédations, commises dans la mosquée de l'Imam Zadé Yaya à Veramin, qui date de cette même année 1262, ont fait pénétrer en Europe beaucoup de fragments qui en provenaient, étoiles à huit branches et croix à bras égaux s'emboîtant les unes dans les autres, et formant ainsi des ensembles décoratifs en panneaux ou en frises. Veramin était devenue la capitale de la province, et allait, à la fin du ^{xiii}^e siècle, jouir d'une splendeur incomparable.

M. Falke, dans son excellent *Manuel de la Céramique*, a noté



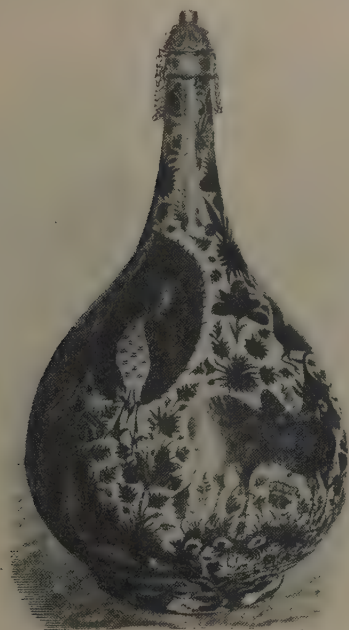
LAQUE DE REVÊTEMENT, FRAGMENT D'UN MIRHAB

(PERSE, ^{xiv}^e SIÈCLE)

(Collection de M. O. Homberg.)

ce fait, sans doute exact, que tous les carreaux du ^{xiii}^e siècle persans portent une glaçure sur surfaces unies, et que ce n'est qu'au ^{xiv}^e siècle qu'on voit apparaître ces admirables plaques décorées de grandes inscriptions à caractères en relief, généralement émaillées en bleu sur un champ de reflet métallique, où des rinceaux de fleurs ont été réservés en blanc. On put voir l'an dernier, à Paris, exposée dans une boutique de la rue du Quatre-Septembre, un mirhab (niche de prière) de cinq ou six mètres de hauteur, formé tout entier de plaques de ce genre, formant la plus splendide décoration architecturale. Je ne serais pas surpris que la superbe plaque de la collection Homberg, que nous reproduisons, en provînt.

De la même époque seraient peut-être aussi des objets, intéressants, en ce qu'ils peuvent avoir été les prototypes dont se seraient inspiré les fondeurs de notre moyen âge pour les dinanderies : ce sont de petits aquamaniles en faïence, représentant des quadrupèdes assez étranges, munis d'une anse qui reliait le dos à la tête, et dont la gueule ouverte permettait de verser l'eau qu'on avait introduite par un autre orifice. Ils étaient ornés d'un décor de lignes



BOUTEILLE EN FAÏENCE A REFLETS MÉTALLIQUES
(PERSE, XVI^e SIÈCLE)
(Musée du Louvre.)

bleu et or, très harmonieux, ainsi qu'on en peut juger par le curieux fragment qu'en possède M. Edmond Guérin.

Cet art de la décoration en reflets métalliques se poursuivait en Perse pendant les deux siècles suivants, et atteignit un degré de perfection technique vraiment surprenant. La terre des pièces est alors plus fine, mieux travaillée, le tournassage en est d'une extrême habileté, l'émail plus homogène, sans tressaillure. L'harmonie des surfaces, un peu chamois, avec le reflet d'or bruni, est d'une rareté et d'un raffinement extrêmes. Je ne crois pas qu'on

puisse voir un objet d'art plus complètement beau que la bouteille, décorée d'animaux jetés sans symétrie au milieu d'un fouillis de plantes, qui appartient au musée du Louvre, merveilleux spécimen de l'art du xvi^e siècle. Ailleurs, le reflet s'enlève sur un champ d'un bleu profond ou d'un vert cendré. Plus rarement, — mais alors les deux valeurs acquièrent une intensité surprenante, — le décor est composé en jaune bouton d'or et en rouge rubis. Dans les décors interviennent souvent des motifs empruntés à l'art chinois : le dragon



COUPE EN FAIENCE LUSTRÉE (ATELIERS DE SYRIE, XIII^e-XIV^e SIÈCLES)

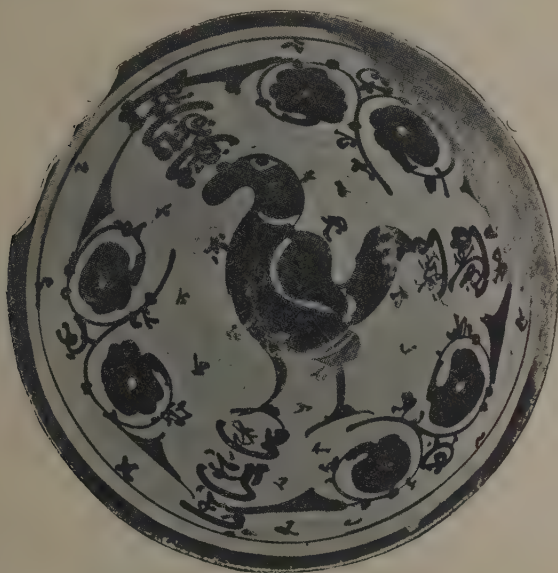
(Musée du Louvre.)

de Fô, le phénix Fong Hoang, la branche de pêcher en fleurs. Les Mongols ont passé par là : Djengis Khan et Houlakou avaient amené derrière eux des colonies d'ouvriers chinois.

Je ne m'étendrai pas sur l'art céramique admirable que la Perse connut sous les dynasties des Timourides et des premiers Séfis ; les monuments en sont très connus. Ce serait un plaisir d'art complet de s'occuper de si pures merveilles : ce ne serait pas d'un grand intérêt archéologique.

Est-il possible, par une attentive comparaison, de délimiter une autre série de faïences orientales à reflets ? Il existe, dans les collec-

tions du musée du Louvre, une coupe d'un bleu pâle, d'un ton de turquoise, dont le décor est formé de larges rubans d'or formant des compartiments, où des sortes de cyprès alternent avec des inscriptions en caractères arabes déformés. La terre blanche en est peu cuite; très réfractaire, elle n'aurait pu subir une haute température. Mais elle est très fine, très homogène, et l'artiste qui la modela était d'une très grande habileté. C'est une merveille de couleur rare et de décor approprié à l'objet. Le reflet d'or est fixé avec une sûreté



COUPE EN FAIENCE LUSTRÉE (ATELIERS DE SYRIE, XIII^e-XIV^e SIÈCLES)

(Musée céramique de Sèvres.)

absolue, et l'harmonie turquoise et or est d'une souveraine beauté. Ce chef-d'œuvre fut acquis par Barbet de Jouy à la vente Séchan. Une autre coupe, semblable de décor, mais d'un bleu beaucoup plus intense et profond, est cataloguée au musée de Sèvres sous le n° 3292. Une étiquette, écrite au revers de la main de M. Riocreux, nous indique qu'elle fut trouvée à Damas en 1840, par le contre-amiral Desportes, dans un puits profond de 40 mètres, avec deux coupes semblables.

Une autre coupe (également au musée de Sèvres, n° 7749), à fond blanc, décorée en reflets d'un canard entouré de fleurs en rinceaux et de trois inscriptions, présente les mêmes dispositions, les

mêmes qualités de technique et de matière. Ayant pu comparer les trois pièces, je suis intimement convaincu qu'elles sortent du même atelier, et il est assez surprenant que nous soyons seuls en France à posséder trois pièces complètes de cette série céramique, une des plus délicates qu'il y ait eu.

Si mes souvenirs ne me trompent pas, un très beau bol, par la minceur de ses parois et son décor, pourrait en être rapproché, que le Dr Fouquet a rapporté de Tripoli de Syrie. On pourrait aussi trouver dans la même collection des fragments analogues.

Ces deux indications, les trois bols du Louvre et de Sèvres, trouvés vraisemblablement ensemble à Damas, le bol du Dr Fouquet trouvé à Tripoli, autorisent peut-être à accepter provisoirement l'hypothèse qu'il y aurait eu à une époque difficile à préciser, entre le ^{xiii}e et le ^{xiv}e siècle, des ateliers en Syrie arrivés à un point d'habileté céramique extrême.

Il existe enfin une dernière série de céramiques orientales dont les musées possèdent un assez grand nombre de spécimens, décorés de frises, d'ornements géométriques, de fleurs stylisées, de fausses inscriptions décoratives, et parfois d'oiseaux peints en bleu et en noir sous glaçure incolore. Plus rarement l'émail est bleu (un vase au Louvre). Et presque toujours ces vases, à terre poreuse peu cuite, ayant servi à contenir des corps gras, huile ou beurre, ont absorbé la graisse qui est venue se loger sous la couverte, et a contribué à leur donner des tons plus chauds et des harmonies plus pleines. — Plus rarement encore, les céramiques de ce genre sont revêtues d'une couverte d'un beau bleu cobalt, et décorées en reflets d'or, d'oiseaux, de paons vus de dos, occupant avec leurs queues ocellées la hauteur de la panse. Un des plus beaux vases de ce genre que nous connaissions appartient à M^{me} la comtesse R. de Béarn, qui a bien voulu consentir à nous le laisser publier. L'effet du lustre sur ces pièces est bien particulier ; il fait pour ainsi dire corps plus intime avec la couverte bleue, et le décor, tout en étant très fermement écrit, y rayonne d'un vague et doux éclat.

Ce sont là aussi d'éblouissantes merveilles d'Orient. On les a longtemps dénommées siculo-arabes, parce qu'on en trouva un assez grand nombre en Sicile, mais bien des raisons s'opposent à cette attribution. Les fouilles de Fostat en ont ramené au jour un grand nombre de fragments, et d'ailleurs, comme il est difficile de les faire remonter au delà du ^{xiii}e ou du ^{xiv}e siècle, la Sicile était à ce moment

là depuis trop longtemps chrétienne, depuis la fin du ^x^e siècle, pour avoir conservé des habitudes orientales aussi franches et ce goût pour les inscriptions en caractères arabes qu'elle avait dû perdre. D'autres avaient cru ces céramiques espagnoles, mais, comme le fait remarquer M. Falke, il y a là une impossibilité matérielle : les



VASE BLEU A REFLETS (ART ARABE, XIV^e-XV^e SIÈCLES)

(Collection de M^{me} la comtesse R. de Béarn.)

Espagnols ont toujours employé l'émail stannifère, et ces faïences ont toujours une glaçure transparente siliceuse. M. Falke cite un vase de ce genre, conservé au Kensington Museum, portant en inscriptions des souhaits à un sultan avec énumération de titres semblables à ceux qu'on trouve sur les chandeliers ou les bassins de cuivre incrusté d'argent faits pour les sultans d'Égypte au ^{xiv}^e siècle.

Il faut donner, je pense, à cette série, une dénomination toute générique « arabe », et admettre qu'on les fabriqua dans tout le

bassin antérieur de la Méditerranée, aussi bien en Égypte qu'en Syrie. Le sol de Fostat en est saturé, celui de Damas aussi. Ils furent alors l'objet d'une grande importation en Sicile et en Italie.

On pourra peut-être trouver que c'est accorder une bien grande importance à cette branche de la céramique, que d'avoir cherché à indiquer un peu longuement l'état de nos connaissances sur cette question. C'est cependant l'Orient qu'il faut interroger quand on cherche à pénétrer les origines de nos arts d'Occident. Et cet art du lustre appliqué à la faïence, né sur les bords de l'Euphrate ou du Nil, n'est-il pas venu s'éteindre, après des transmissions obscures, sur les rives de la péninsule ibérique, sur le versant oriental de l'Apennin? Les faïences hispano-moresques, les faïences de Deruta et de Gubbio, en furent les succédanées, et la discussion qu'on pourrait instituer à ce sujet serait la matière d'une longue étude, qui déborderait les limites de celle-ci.

GASTON MIGEON





A. Meyer sc.

P. Dejean del.

LE THÉ
(Société des Artistes français. Salon de 1901.)

Imp. Wittmann

Musée des Beaux-Arts





CLAUDE PERRAULT

ARCHITECTE ET VOYAGEUR

(PREMIER ARTICLE)



ESPRÉAUX, qui ne montra jamais beaucoup de sympathie pour les Perrault, trouve qu'ils avaient de la bizarrerie d'esprit; nous y voyons plutôt maintenant, avec Sainte-Beuve, de l'originalité, une façon personnelle et inattendue de penser et de sentir, qui est un agrément et non pas un défaut. Deux d'entre eux sont célèbres, et, à tous les deux, la réputation vint pour des travaux qui sortaient de leur profession et ne semblaient point entrer dans leurs aptitudes : le médecin, Claude, se montra habile architecte, et son frère Charles, le commis de Colbert, se révéla conteur exquis, alors que personne ne lui soupçonnait cette qualité. On peut dire, sans exagération, de cette lignée, que chacun de ses membres finit autrement qu'il avait commencé et fit preuve de dispositions inattendues, de goûts imprévus et de curiosités, sinon d'aptitudes, pour tout. C'est là le trait commun de la famille, celui qui frappe le regard et le déconcerte, car, avec une telle variété d'humeur et une telle haine de la routine, les surprises abondent et les chances d'erreur aussi.

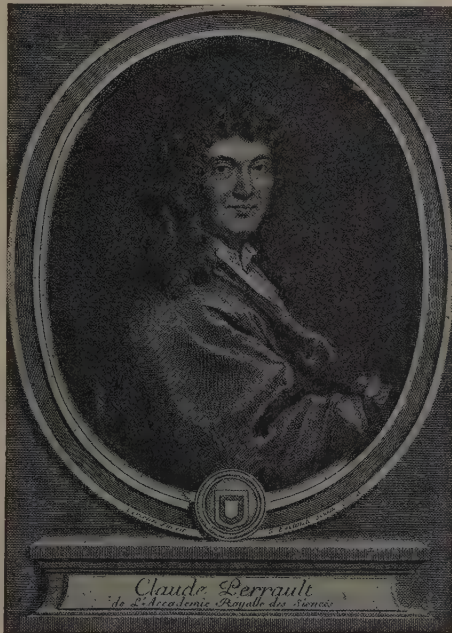
Les biographes ne se sont pas toujours très bien reconnus au milieu de l'histoire des Perrault, et c'est pour cela qu'avant de voir à l'œuvre ces esprits si indépendants il convient de mettre un peu d'ordre dans leur généalogie; pareille précaution n'est pas hors de propos, puisqu'elle fera mieux comprendre, par la suite, les caractères et les aventures des personnages.

Le chef de cette famille, Pierre Perrault, était avocat au Parlement de Paris, et, dit-on, originaire de Tours. Il avait épousé Pâquette Leclerc, dont il eut au moins sept enfants. A sa mort, en 1652, il fut inhumé dans l'église Saint-Étienne-du-Mont, sa paroisse. C'est là également que sa femme fut déposée huit ans plus tard, et que plusieurs de leurs enfants le furent aussi à diverses époques. Une épitaphe, qui se trouve dans les papiers de Perrault, à la Bibliothèque Nationale, et dont on ne paraît pas avoir fait usage jusqu'à présent, nous instruit avec certitude sur tout cela. Elle avait été gravée probablement, car à la marge de cette inscription, Charles Perrault a mis en note : « M. Girardon fera écrire, s'il lui plaît, cet épitaphe comme il est. » C'est ce qui arriva, sans doute, et une autre mention nous apprend que « cet épitaphe est à Saint-Étienne-du-Mont, proche la chapelle Saint-Claude ». Il n'en pouvait guère être autrement pour l'œuvre d'un membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Mais le petit cénotaphe qui la portait ne subsiste plus maintenant et le feuillet manuscrit de Perrault semble être le seul vestige qui reste de ce monument.

Hâtons-nous de dégager, en les complétant, les renseignements précis que ce texte nous apporte. Il mentionne une fille, Marie Perrault, qui mourut encore enfant, et deux fils : l'aîné de tous, Jean, avocat comme le père, mort et enterré à Bordeaux en 1669, durant le voyage dont il sera question ci-après, et Nicolas Perrault, le docteur en Sorbonne, qui, né le 7 juin 1624, mourut en 1662, après avoir pris une part très active aux querelles théologiques qui passionnaient les esprits d'alors. Quant aux survivants, ceux des Perrault qui firent poser cette plaque commémorative en l'honneur de leurs parents défunts étaient : Pierre Perrault, le receveur général des finances à Paris, qui, né le 2 avril 1611, trépassa postérieurement à 1675; Claude Perrault, le médecin, qui devint architecte, né le 25 septembre 1613, mort le 11 octobre 1688; enfin, Charles Perrault, conseiller du roi et contrôleur de ses bâtiments, le futur auteur des *Contes*, né le 13 janvier 1628, en compagnie d'un jumeau, François, qui mourut six mois après.

De toute cette famille, Claude Perrault nous retiendra seul pour le moment. Tous se piquaient de littérature, et Claude ne manqua pas de sacrifier à ce goût. Il avait fait des études médicales ; mais plus occupé, semble-t-il, dès lors de recherches spéculatives que du souci de sa profession, il laissait volontiers errer sur bien des sujets son esprit aventureux. Ses frères et lui-même étaient dépourvus du respect des réputations établies et du fétichisme de la mode.

Frondeurs volontiers et caustiques, ils savaient saisir les ridicules et les marquer d'un trait précis et vrai. Après Scarron, qui riait de tout pour n'avoir pas à s'apitoyer sur lui-même, la vogue du burlesque était venue, et elle allait trop bien à l'humeur railleuse des Perrault pour qu'ils n'y sacrifiasent point. Charles Perrault, le plus jeune, se mit, de concert avec son camarade Beaurain, à parodier le VI^e chant de l'*Énéide*, et la contagion gagna ensuite son frère le docteur en Sorbonne et son frère le médecin, qui, déjà adonné aux beaux-arts, fit, pour orner le manuscrit de cet



CLAUDE PERRAULT,
D'APRÈS LE PORTRAIT PEINT PAR VERCELIER
ET GRAVÉ PAR G. EDELINCK

ouvrage, des dessins à l'encre de Chine. Celui-ci, Claude Perrault, prit même si bien goût à la besogne, que, Charles ayant commencé un nouveau poème burlesque sur *Les Murs de Troye*, il fit une grande partie du premier chant et composa à lui seul un second chant tout entier, resté inédit jusqu'à ces temps derniers.

Mais ces délassements n'étaient pas sans arrière-pensée de la part de ceux qui s'y livraient. Ils devaient servir à faire sentir, en exagérant le ridicule, combien il était dangereux d'imiter trop servilement les anciens, et tout ce qu'avait de factice et de faux l'usage intempestif de moyens poétiques démodés. C'était là une

ambition assez prétentieuse, et aussi l'origine de la querelle qui devait éclater bientôt entre les partisans des anciens et ceux des modernes. On ne saurait, en tout cas, s'étonner après cela que Boileau, le défenseur le plus convaincu de l'antiquité, ait vivement attaqué Claude Perrault et vu en lui un adversaire dont il fallait réprimer les écarts. Là est la véritable cause du différend qui les sépara si longtemps; et si, avec les années, des griefs plus personnels vinrent s'y ajouter, cette considération littéraire fut le point de départ. Boileau ne manqua pas de signaler dans ses vers la métamorphose du médecin qui

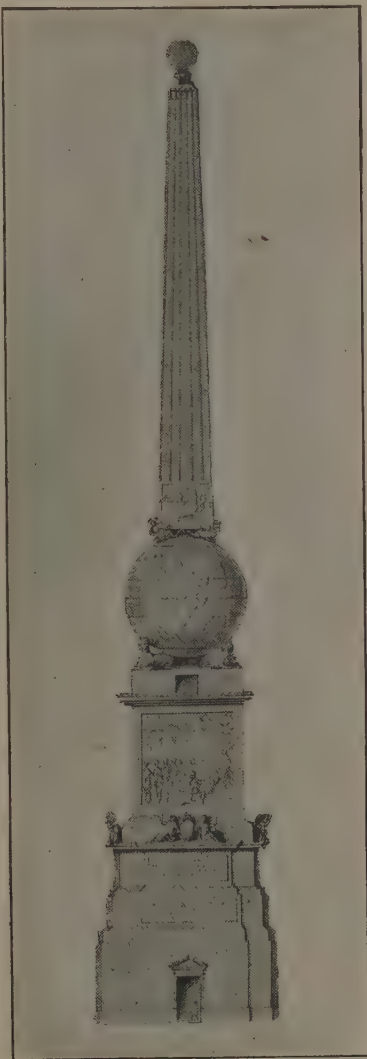
De mauvais médecin devint bon architecte,

lorsque Claude Perrault quitta la lancette pour la truelle et l'art de guérir pour celui de bâtir. Et Perrault lui-même, pris à partie de la sorte, se rebiffa dans une fable, plus méchante que spirituelle, grâce à laquelle il essayait de dire son fait à Boileau, sous le voile de l'allégorie. Mais ne nous attardons pas à ces malices. Essayons plutôt de dire en quelle occasion le disciple d'Esculape se révéla architecte de génie.

Las du Palais où il traînait inutilement sa robe d'avocat, estimant que la poésie n'était pas une occupation suffisante à son activité, Charles Perrault se mit à diriger l'embellissement de la maison de campagne que sa famille possédait à Viry. Chacun y mit la main, peu ou prou, et y réussit si bien que le bruit en vint jusqu'à Colbert, ce qui fit que celui-ci songea à Charles Perrault comme commis, lorsqu'il devint le surintendant des Bâtiments du Roi. Colbert arrivait là la tête pleine de projets : monuments à construire, obélisques et arcs de triomphe à élever, médailles à frapper, et autres moyens propres à perpétuer le souvenir du temps présent. Il les exécuta avec une persévérance et une netteté de vues qui en firent le succès. Charles Perrault le seconda et servit de la sorte à faire agréer le concours de son frère Claude, dont l'aptitude pour les arts se manifestait chaque jour davantage. Charles Perrault a conté en détail dans ses *Mémoires* comment Claude construisit la colonnade du Louvre et le bâtiment de l'Observatoire; il a dit les incertitudes de Colbert, trop mal assuré du talent de cet architecte, transfuge de la médecine, pour lui donner sans hésiter un pareil monument à élever; il a rapporté le charlatanisme emphatique du cavalier Bernin, mandé de Rome tout exprès pour édifier le Louvre, et qui voyait cette tâche lui échapper insensiblement. On sait comment

l'événement donna raison à Colbert d'avoir, en fin de compte, préféré Perrault à Bernin, et la belle symétrie, l'ampleur décorative du monument qui se dresse maintenant sont des réponses victorieuses aux critiques que ce choix souleva. On ne voulut pas croire alors — ou on feignit de ne pas croire — que Claude Perrault était bien l'auteur du projet qu'on allait exécuter, et Boileau eut le tort de se faire l'écho de semblables insinuations. « Il a lu Vitruve, disait celui-ci en parlant de Perrault, il a fréquenté M. Le Vau et M. Ratatou, et s'est jeté dans l'architecture », et ailleurs il affirme nettement que « c'est le dessin du fameux M. Le Vau qu'on a suivi dans la façade du Louvre ». Pareille assertion a déjà été réfutée depuis longtemps par les contemporains eux-mêmes. Il est regrettable que, pour y répondre de façon péremptoire, on n'ait plus le recueil des dessins de Perrault qui faisait partie de la bibliothèque du Louvre et qui a péri avec elle dans les flammes de la Commune.

« Comme valeur d'archéologie et d'art, quelle perte que celle des *Dessins d'architecture pour le Louvre et Versailles, l'Arc de Triomphe, l'Observatoire, etc.*, par Claude Perrault, deux volumes in-folio, avec texte explicatif et autographe de Charles Perrault ! A ce recueil étaient jointes des notes de Fontaine, de Vaudoyer, de Barbier. » Ainsi s'exprime M. Henri Baudrillart dans son *Rapport sur les pertes éprouvées par les bibliothèques publiques dépendant du minis-*



PROJET D'OBÉLISQUE,
DESSIN DE CLAUDE PERRAULT

tère de l'Instruction publique à Paris, soit pendant le siège par les Prussiens, soit pendant la domination de la Commune révolutionnaire. La perte est grande, en effet, car la disparition de semblables documents rend maintenant impossible le contrôle du travail de Perrault, l'analyse de son inspiration, empêche, en un mot, de suivre aussi loin qu'on le voudrait la psychologie d'un esprit dont les tendances furent si diverses que, de loin et en gros, elles paraissent se concilier malaisément.

Cette perte a encore un autre inconvénient : Claude Perrault dessinait fort bien ; toutes les planches qui ornent ses ouvrages d'architecture ont été faites sur des dessins de sa main, et on assure que les productions originales dépassaient de beaucoup, en vigueur et en précision, les gravures qui ont été composées d'après elles. On ne peut guère s'en convaincre maintenant, puisque l'un des deux éléments fait défaut pour la comparaison. Je ne sais, pour ma part, à peu près qu'un dessin original de Perrault qui puisse servir de pièce à l'appui et montrer comment il concevait son art. C'est un projet d'obélisque, joint à un mémoire explicatif adressé par Perrault à Colbert. Cet obélisque aurait dû, suivant Perrault, être placé au Pré-aux-Clercs, « ce lieu étant à la vue du Louvre, du cours de la Reine, du Pont-Neuf et à l'endroit le plus découvert et le plus beau des environs de Paris ». L'ensemble du monument devait résumer et symboliser le règne de Louis XIV, et Perrault avait choisi l'obélisque plutôt que la colonne, « pour ce qu'il est capable de plus de magnificence, la colonne ne pouvant pas être élevée que sur un seul piédestal, au lieu que l'obélisque peut être posé sur d'autres édifices qui donneront occasion à beaucoup d'ornements ».

Quant à la composition même du monument, nous la résumerons ici, d'après Perrault. « Un globe terrestre de six toises et demi de diamètre, posé sur une plinthe et affermi par quatre sphynxes de marbre noir, soutient un obélisque affermi aussi sur ce globe par quatre dragons en bronze. L'obélisque a trois toises par le bas et neuf pieds par le haut, et vingt-cinq toises de hauteur. Au haut de l'obélisque, qui est percé par une vis de cinq pieds de diamètre pour monter jusqu'en haut, est une cage de fer qui soutient un globe de cuivre doré de dix pieds de diamètre, capable de contenir dix personnes fort à l'aise. La cage est composée de vingt montants, quatre à chaque face, sans ceux des quatre coins qui laissent vingt ouvertures d'un pied de large pour regarder ; ces montants sont couverts de grosses lames de cuivre doré, de la largeur de huit

pouces, qui, descendant tout le long de l'obélisque, relient la maçonnerie et représentent les rayons du soleil qui partent du globe doré qui en est comme le corps. »

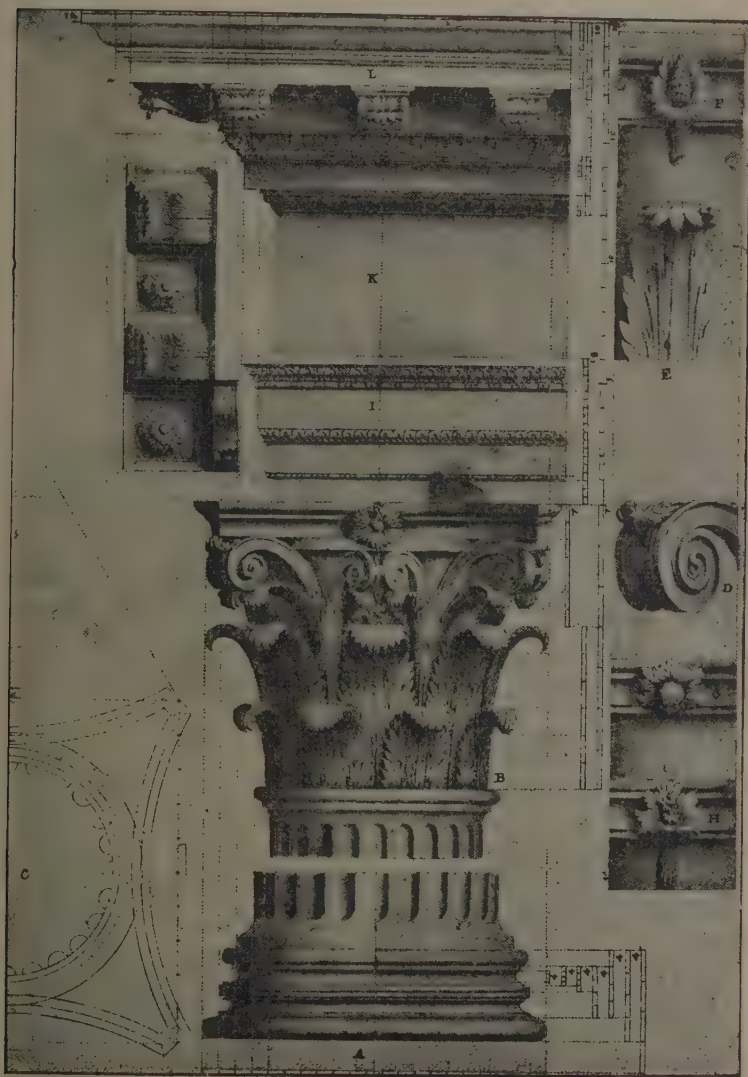
Cet obélisque repose sur un piédestal massif, n'ayant à l'intérieur qu'un escalier permettant de gravir le sommet. « Ce socle est recouvert, en dehors, par quatre avant-corps, qui n'ont qu'autant de saillie qu'il en faut pour soutenir des statues assises, deux à chaque face, et tenant des cartouches où sont les armes, la devise, les chiffres et l'image du roi. Chacune des faces de cet édifice est affectée à chacune des quatre parties du monde. Au bas de l'obélisque sont quatre bas-reliefs, qui représentent quatre animaux solaires, regardant vers le globe doré qui représente le soleil. Dans chaque face du dé du piédestal sont des bas-reliefs, où sont représentées quatre actions mémorables que le roi a faites dans les quatre parties du monde, et, au-dessous, sont des inscriptions en quatre langues, à savoir : en français, en persan, en abyssin et en américain. » Perrault décrit, en détail, ce que devaient être tous ces ornements, et il termine son mémoire par cette réflexion, bien faite pour lui attirer les sympathies de ceux qui devaient l'examiner : « Cet édifice, ainsi exécuté, vaudrait bien les Pyramides d'Égypte, et, pour n'être pas aussi massif, il n'en serait pas moins admirable par sa hauteur et par la beauté et la pureté de sa structure. »

Pourtant ce dessein ne fut pas exécuté. On lit, en marge du projet de Perrault, l'annotation suivante, de sa main : « Vu par Monseigneur, — c'est-à-dire par Colbert, — qui a trouvé ce dessin très beau et me l'a rendu pour le garder, le 30 août 1667. » Colbert avait eu tout le loisir de l'examiner, car le mémoire est daté du 20 octobre 1666, et, si l'on prend garde à ces chiffres, on constate aisément qu'il fut conçu dans la période la plus grande de l'activité de l'architecte, alors qu'on travaillait depuis quelque temps au Louvre et qu'on allait commencer la construction de l'Observatoire. C'est donc là un excellent spécimen de ce que furent les conceptions de Perrault en pleine possession de ses moyens, de sa nature d'esprit, qui s'accommodait si volontiers aux idées de magnificence du moment et savait trouver, pour les exprimer, des allégories architecturales amples et bien ordonnées, que son art exécutait avec aisance. D'ailleurs, cet art allait trouver bientôt ample matière à s'employer dans la décoration des bosquets de Versailles, et pourrait montrer alors toute sa variété, toute son ingéniosité, soit dans le dessin des bassins, l'Allée d'eau, par exemple, soit dans la composition

des vases de marbre ou de bronze qui ornaient les jardins. Les œuvres de Perrault, ce qu'il conçut et ce qu'il fit exécuter, ont encore grande allure dans ce Panthéon des gloires artistiques du siècle de Louis XIV. Leur forme sobre, élégante, essentiellement décorative, est bien en harmonie avec ce cadre majestueux, un peu emphatique dans sa noblesse rigide et froide, et c'est là, ainsi entouré, qu'on comprend et qu'on goûte le mieux ce que fit Claude Perrault, satellite de ce monarque qui avait pris le soleil pour emblème, et qui prétendait échauffer de ses rayons toutes les imaginations, les séduire à la fois et les éblouir.

Au surplus, le talent d'architecte de Claude Perrault n'était pas aussi spontané qu'on le pourrait croire. Comme il arrive souvent, il était fait, pour une large part, d'une patience ingénieuse et subtile, que les contemporains méconnurent, mais qui n'en existait pas moins réellement. Maintes fois on a disputé sur le point de savoir si l'architecture, pareille en cela à d'autres arts, admettait l'improvisation et s'il suffisait, pour être architecte, de concevoir l'ordonnance générale d'un édifice et d'assembler quelques expressions architectoniques, sans assurer le détail de l'exécution. Naturellement, les architectes de profession nient cette possibilité et, pour expliquer le cas de Claude Perrault, ils ont imaginé les raisonnements les plus variés. Prétendre pousser jusqu'au bout la discussion sur ce point serait hors de saison, puisque les documents péremptoires font aujourd'hui défaut. Mais on peut faire remarquer, avec preuves à l'appui, que nul mieux que Perrault n'avait étudié les ouvrages d'architecture, anciens ou modernes, qu'il avait traduit et commenté Vitruve avec un savoir à la fois personnel et informé, qu'il l'avait mis à la portée du public de son temps dans des ouvrages qui, quoi qu'on en dise, firent autorité. C'était là un excellent moyen d'apprendre la théorie du métier et l'utilisation des matériaux. Contrairement à ce qui advint pour les publications littéraires de Claude Perrault, ses œuvres artistiques sont pleines de tact et de goût; c'est un humaniste, pour ainsi dire, qui sait adapter à sa propre personnalité et aux besoins de son temps des données fournies par les productions antiques, et les parfaire sans en détériorer le caractère. En mourant, Claude Perrault laissait le manuscrit d'un ouvrage sur *L'Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, manuscrit que son frère Charles publia en 1683. C'est le résumé, la quintessence de ce travail de sélection fait par l'artiste à son usage, à travers les enseignements des anciens,

modifiés par sa propre expérience. Il faudrait étudier attentivement ce livre, l'analyser, pour se rendre compte exactement de la portée



DESSIN ARCHITECTURAL, PAR CLAUDE PERRAULT

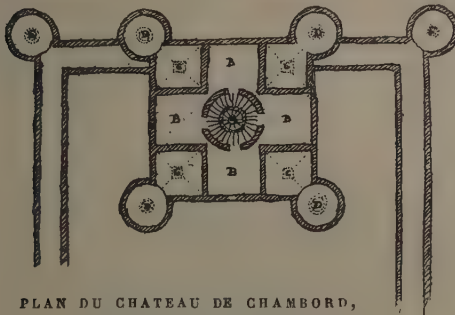
d'esprit de Perrault. Ce n'est pas le lieu de l'essayer ici. Nous nous contenterons de signaler un exemplaire de cet ouvrage qui est tout particulièrement précieux : c'est celui dans lequel les dessins originaux de Perrault ont été intercalés. Après avoir jadis fait partie

des livres de Notre-Dame de Paris, il est conservé maintenant à la bibliothèque de l'Arsenal. On verra vite, en considérant ces dessins, quel art raffiné et savant était celui de Perrault, quelle délicatesse d'expression il avait et combien sous son crayon les conceptions antiques prenaient un air jeune, simple et élégant. La reproduction d'un de ces dessins complète l'impression de finesse laissée par l'obélisque décrit auparavant. Mais ici l'inspiration étrangère est plus marquée, et ce morceau d'étude montre mieux la nature du talent de Perrault, fait par-dessus tout de savoir et de ressouvenir, le travail de son inspiration délicate et patiente. On la verra encore à l'œuvre dans le récit de voyage qui va suivre, et, devant les monuments qui marquèrent l'itinéraire, on saisira sur le vif le tempérament de l'artiste en quête d'observations.

* * *

Le 12 septembre 1662, en compagnie de trois autres personnes avec lesquelles ils devaient faire route, Claude Perrault et son frère aîné, Jean, l'avocat au Parlement, entreprenaient un long voyage qui allait les mener dans toute la France de l'ouest jusqu'à Bordeaux. Quelle était la raison de cette longue excursion? L'architecte, qui avait entrepris et mené à bien la colonnade du Louvre et l'Observatoire, voulait-il se délasser en parcourant la France et en promenant ses yeux, au hasard des chemins, sur des objets nouveaux et changeants? Ou bien ce désir de s'instruire, ce besoin de tout connaître qui l'animaient, poussaient-ils Claude Perrault à faire, au travers des provinces françaises, une tournée qui serait aussi agréable qu'utile? Toutes ces raisons, sans doute, servirent à décider Claude Perrault, sans que nous puissions dire laquelle l'emporta, et, un beau jour d'été, à deux heures de l'après-midi, il quittait Paris dans un carrosse attelé de six chevaux gris, en la compagnie que nous avons déjà signalée. Un voyage était alors chose de conséquence, à laquelle il fallait se préparer sérieusement, et qui, durant longtemps d'ordinaire, exerçait fort la patience de ceux qui cheminaient. Nous connaissons les péripéties de celui de Claude Perrault par un récit écrit de sa main, demeuré inédit jusqu'à ce jour, qui va nous en fournir les détails et nous donnera aussi, chemin faisant, des indications utiles sur le caractère du voyageur. Ce délassement n'est pas tout à fait un hors-d'œuvre dans la vie de Perrault, car nous pouvons l'y surprendre et arriver de la sorte à le mieux connaître et apprécier.

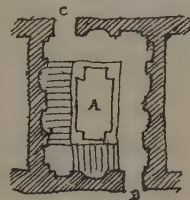
Donc, par Arpajon et par Étampes, Claude Perrault s'en fut vers Orléans et, de là, vers Chambord et vers Blois. L'itinéraire était instructif pour un homme expert en architecture. A Orléans, l'église de Sainte-Croix ne l'arrête qu'un instant, mais Chambord le retient; il le voit en détail. Voici ce qu'il en dit : « Le château, dont l'entrée et le devant n'est point achevé, a quelque chose de riant et de magnifique tout ensemble. L'architecture est peu régulière; les



PLAN DU CHATEAU DE CHAMBORD,
PAR CLAUDE PERRAULT

colonnes et les pilastres ne soutiennent que des corniches architravées; les colonnes sont enflées par le milieu, outrageusement, à la manière de L.-B. Alberti. Les pierres sont fort blanches en dehors de même qu'en dedans, assez tendres et fort petites. Il y a, au milieu du château, un esca-

lier A, qui est double, ayant deux rempants les uns sur les autres, chaque rempant n'ayant que 9 pieds d'échappée et étant sans paliers. Les marches n'ont que 15 ou 16 pouces au plus de large et 7 pieds de long. Il y a quatre grandes terrasses BBBB, de 28 pieds sur 56, pavées de grandes pierres. Ces terrasses sont au milieu des quatre faces et de quatre pavillons CCCC, et ces pavillons ont des grosses tours DDDD en leurs encognures, outre deux autres tours EE, qui sont aux extrémités. Ces pavillons et ces tours, qui sont tous couverts en dessus, outre leurs lanternes, sont presque tous accablés d'une quantité de cheminées, qui s'élèvent fort haut, étant ornées de colonnes, de niches et autres membres d'architecture, qui étant placés sans symétrie, font un assez mauvais effet. »



PLAN DU VESTIBULE
DU CHATEAU DE BLOIS,
PAR CLAUDE PERRAULT

Le lendemain, à Blois, nouvelle et ample matière à réflexions, au château, qui se compose, comme Perrault en fait la remarque, de trois sortes de corps de logis. « Celui qui est à l'entrée est bâti par Louis XII, dont l'effigie est sur la porte, à cheval, avec un épigramme¹ de six vers latins écrits en lettres gothiques. Le corps

1. Est-il besoin de faire la remarque que Perrault prend ici ce mot dans le sens ancien de petite pièce de vers ?

de logis qui est à droite en entrant paraît plus ancien, quoiqu'il soit bâti par François I^{er}. Ce qu'il a de remarquable est un escalier en vis, dont les marches sont fort larges et courbées. La coquille est fort belle, étant en plafond et comme soutenue par des bandes qui se voient. Le bâtiment qui est en face a été bâti par M. le duc d'Orléans défunt. Il est composé de deux pavillons qui sont joints par un corps de logis. Ils ont deux ordres d'architecture : celui d'en bas est ionique, l'autre corinthien. Dans la cour, les flancs des pavillons qui s'avancent en ailes ont leurs angles rentrants remplis d'une plateforme en quart de rond, qui est soutenue par des colonnes effilées d'ordre ionique, avec des figures au-dessus des colonnes. La face des pavillons qui regarde le jardin a des avant-corps couverts de frontispices et un balcon à chaque avant-corps. Le vestibule, qui est fort beau et fort orné, est pavé par le milieu de la voûte, par le carré A, qui laisse voir un autre vestibule au-dessus qui est aussi fort beau. Son entrée de la cour est à un coin, comme vue B, et celle du jardin est à l'autre vue C. Le concierge, qui était un grand bre-douillon, m'importuna fort par les récits qu'il nous fit et l'histoire de la mort de M. de Guise, et nous fit employer tout notre temps à voir les endroits où il a été tué, le cachot où le cardinal passa la nuit avec l'archevêque de Lyon, dans lequel on descend par un trou qui est fermé d'une pierre ronde, de là l'endroit dans la cour où ils ont été brûlés. Nous fûmes dans le jardin qui est à côté du château, pour voir l'orangerie et la galerie qui est au-dessus, bâtie par Henri IV, mais le portier était à vendanger. Il n'y a point à parler de la façade principale, cet endroit étant fort étroit et fermé par une haute terrasse. Dans le jardin, il y a un bâtiment pour servir d'observatoire. C'est une tour carrée qui a, en haut, un corridor découvert en terrasse, large de six ou sept pieds, qui tourne autour d'une petite chambre, sur laquelle il y a écrit : *VRANIAE SACRVM.* »

Cette partie de la France est si abondante en monuments dignes d'attention, qu'à chaque étape Perrault trouvait à étudier. Après Blois, Amboise. « Il y a encore, dit-il de ce dernier château, après quelques autres remarques, une autre chapelle plus petite, qui est fort remarquable, à cause de la délicatesse de sa sculpture, qui est fort ancienne et fort gothique et des meilleurs maîtres du temps. Elle est petite, composée de trois chapelles, deux aux côtés de celle qui est au milieu et qui est la principale. Dans chacune des petites chapelles, il y a une cheminée. Aux deux coins du château, sont deux grands escaliers, qui sont faits pour monter en carrosse depuis

le bas de la ville jusque dans le château, qui est sur un haut rocher. Ce sont deux grosses tours, qui ont, en leur milieu, une autre tour qui sert de noyau à l'escalier, qui est d'une largeur et d'une hauteur surprenantes. Il est voûté et fait une coquille qui est soutenue par des arcs fort bien tournés. La tour qui sert de noyau est percée de plusieurs fenêtres. »

A Tours, le voyageur ne s'attarda pas et n'observa guère. Seul le monastère de Marmoutier le retint un instant et lui inspira quelques réflexions qu'il note sur son carnet. « Nous vîmes le nouveau bâtiment, qui est grand et fort haut élevé, mais assez mal ordonné. L'architecte y a voulu faire un grand ordre, quoiqu'il n'en soit pas capable, parce que le second étage doit servir de dortoir qui demande des fenêtres fort proches. Les vues des autres sont petites, suivant la règle de saint Benoît, qui ne permet pas qu'elles aient plus de deux pieds et demi de large sur quatre de haut, ce qui n'est guère propre pour un ordre dont les pilastres ont cinq pieds de large, et ce qui est encore de plus mal est, qu'au lieu de mettre deux fenêtres entre les pilastres comme il pouvait, il n'en a mis qu'une, ce qui fait un pycnostyle qui a fort mauvaise grâce quand il n'est point de colonnes isolées. » Ce bâtiment n'était alors qu'à moitié édifié et l'architecte qui en avait fourni les plans était un religieux augustin dont Perrault ne cite pas le nom.

Le mercredi 18 septembre, la petite compagnie reprenait sa route vers le Poitou. Les chemins étaient mauvais, et, contre toute attente, il fallut s'arrêter à Sainte-Maure, où l'on arriva même fort tard. « Il était minuit sonné; cela nous empêcha de faire difficulté de manger de la chair, le jour des Quatre-Temps étant passé. » De là, on gagna Richelieu. « La ville est longue, composée d'une grande rue, et traversée en trois endroits par d'autres plus courtes. Aux deux bouts de cette rue sont de grandes places carrées; dans celle qui est au bout, qui est proche du château, l'église est à main droite et la halle à gauche. L'église est fort belle et fort propre, d'ordre dorique, à pilastres et arcades, ayant deux clochers fort hauts en charpente couverte de plomb en forme d'obélisque. La ville est enfermée de fossés pleins d'eau et fort larges. A la sortie de la ville est une des avenues du château, qui a un beau canal à la gauche et un mail à la droite. Cette avenue a environ 150 pieds. Elle aboutit à une des portes de la basse-cour du château, qui est aussi entouré de fossés pleins d'eau. Il est composé de quatre pavillons, couverts en dessus avec des lanternes, et de trois corps de logis qui

le joignent et d'une terrasse qui est sur le devant, au milieu de laquelle est un portail élevé sur la terrasse. Au milieu du portail, dans une arcade élevée au-dessus de la porte, est la statue de Louis XIII, de marbre blanc, et, aux deux côtés en bas, il y a, dans des niches, deux statues antiques, et, sur le faite du portail, une Renommée de bronze. Aux deux côtés sur la terrasse, il y a, en dehors, deux colonnes rostrales, et, en dedans, deux obélisques de marbre jaspé. Le dedans de la cour est orné de niches et de vides enfoncés, où il y a des figures antiques et des bustes. Le grand escalier a deux rempans qui se joignent en un palier; les balustrades et les appuis sont d'un marbre qui ressemble fort au porphyre. La galerie qui fait une des ailes est peinte des victoires et des conquêtes que le roi a faites pendant le ministère du cardinal de Richelieu. Les poutres du plancher sont soutenues par des thèmes dont les gaines sont deux fois plus longues qu'elles ne devraient être. Il y a, au bout de la galerie, un grand salon orné de quantité de statues et de bustes antiques. On entre dans ce salon par une ouverture large, qui est soutenue par quatre colonnes de marbre, qui, parce qu'elles étaient plus courtes que les pilastres de l'ordre du salon, on leur a fait une architrave frise de corniche A, qui soutient l'architrave B. Dans la chapelle, il y a un tableau d'un saint Jérôme qui est fait en mosaïque. Les pierres dont elle est composée ne sont pas larges d'une ligne et épaisses de demi-ligne, ainsi qu'on pouvait voir en un endroit qui était éraillé. La grande chapelle basse a une voûte si plate et tellement surbaissée qu'on a été contraint d'y mettre une colonne au milieu. »

On ne saurait s'étonner du soin que Perrault a pris à l'examen d'un monument que tant de souvenirs et de richesses d'art signalaient à son attention. Il ne voulut pas quitter Richelieu sans emporter quatre exemplaires des plans du château, et partit pour Poitiers, non sans s'arrêter en chemin au château de Bonnavet, « beau et grand, mais imparfait, n'ayant que le corps de logis de fait et la moitié des ailes qui sont de chaque côté ». Il est vrai que le possesseur d'alors, M. de Mesgrigny, s'occupait à le faire achever, et, malgré tout, Perrault trouva à exercer utilement son esprit d'observation judicieuse.

PAUL BONNEFON

(La suite prochainement.)





M. Beaud pinx. A

Helig J. Chauvet

POTRAIT DE M^{ME} X

Talon de 100. Société nationale des Beaux Arts.

Société nationale des Beaux Arts

Imp. Paul Morax



LE " TRIOMPHE DE LA MORT "

A L'HOSPICE DE PALERME



L n'est pas d'artiste, d'amateur, de simple touriste, qui n'ait admiré à Palerme le fameux *Triomphe de la Mort*, cette page d'une si haute inspiration, peinte, en figures plus grandes que nature, sur une des parois du palais Sclafani (transformé d'abord en hospice, puis en caserne). On ne saurait assez s'extasier devant la superbe allure, la grandeur épique, du cavalier et du cheval. Le squelette, ramassé sur lui-même, à l'instar d'un ressort prêt à se détendre, incarne le mélange de ruse et de vigueur que se plaît à lui donner l'art du moyen âge. Quant au cheval, efflanqué, sinistre, mais d'une rare puissance, il est lancé à travers l'espace comme une force de la nature.

Pendant longtemps ce chef-d'œuvre a été attribué à un certain Antonio Crescenzo, de Palerme.

Voici que, tout à coup, le regretté Hubert Janitschek¹, dont l'avis a été adopté par le *Cicerone* de MM. Burckhardt et Bode, a revendiqué la peinture de Palerme pour un Flamand. On lit textuellement ce qui suit dans la huitième édition (1901) de ce guide, d'ordinaire si merveilleusement informé : « Le *Triomphe de la Mort*, attribué à Crescenzo, dans l'ancien hospice de Palerme (aujourd'hui caserne), en figures plus grandes que nature (sur mur, à l'huile?), est un ouvrage d'un souffle puissant, influencé comme sujet et comme

1. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. I, 1876, p. 357-366.

composition par la célèbre fresque de Pise, mais véritablement septentrional par sa conception naturaliste, par le détail, le costume et le paysage (vers 1450)... Le *Triomphe de la Mort* est évidemment l'œuvre d'un Flamand¹. »

Commençons par rappeler que la donnée du *Triomphe de la Mort* de Palerme se rapproche de la fresque du Campo Santo de Pise, attribuée à Orcagna : tandis que la jeunesse se livre à toutes sortes de jeux ou aux plaisirs de la chasse, la Mort passe à travers ses rangs et frappe au hasard les victimes. Ni rang, ni âge, ne trou-

vent grâce devant elle : sur le sol, un pape, à la triple tiare, gît à côté d'autres dignitaires.

Ce motif jouissait d'une telle popularité, qu'un autre artiste du xv^e siècle, Matteo de' Pasti, s'en inspira de son côté, vers 1441, dans ses fameux *Triumphes* de Pétrarque, peints sur un meuble circulaire, à la galerie des Offices.



ÉTUDE DE COSTUME
DESSIN DE PISANELLO
(Ancienne collection Malcolm.)

Mais il y a mieux qu'une simple rencontre dans la conception de la scène. A Palerme comme à Pise, les estropiés, les mendiants, les veuves, implorent en vain la déesse : elle les laisse debout, tandis qu'elle renverse les puissants du monde, les jeunes, les heureux. A Pise, on voit cinq estropiés, de profil ou de trois quarts, tendant leurs bras ou moignons, puis un paralytique assis sur le sol, un aveugle debout et un cul-de-jatte. A Palerme, le peintre a modifié le groupe, tout en conservant l'idée première. Il nous montre un

aveugle, un paralytique marchant sur des béquilles, un cul-de-jatte.

Voilà donc déjà un premier argument contre l'attribution du *Triomphe de la Mort* à un artiste venu des Flandres.

Bien autrement caractéristiques sont les points de contact avec les maîtres italiens du xv^e siècle et, parmi eux, en première ligne, Vittore Pisanello, le spirituel et incisif peintre-médailleur véronais.

Prenons, dans la peinture de Palerme, les costumes des personnages de droite : le jeune homme vu de dos procède doublement de Pisanello ; d'abord par son immense sombrero, qui rappelle celui du *Saint Georges* de la National Gallery² ; puis par son manteau, qui a

1. *Der Cicerone*, p. 738. Cf. p. 734.

2. V. reproduction dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XI, p. 205.



LE TRIOMPHE DE LA MORT, ATTRIBUÉ A CRESCENZIO
(Hospice de Palerme.)

de nombreux prototypes dans les tableaux du même maître. J'en dirai autant du jeune homme de face, assis à terre. Les coiffures et même les profils des femmes de droite font penser à ceux de la fresque de l'église Sainte-Anastasie à Vérone, notamment la femme au turban, assise sur le sol. A gauche, le superbe lévrier tenu en laisse sort du même chenil que ceux du *Saint Hubert* de l'ancienne collection Ashburnham, aujourd'hui à la National Gallery. Il n'est pas jusqu'au manque de netteté dans l'ordonnance qui ne rappelle les tableaux, presque tous si touffus — on serait tenté de dire si confus — de Pisanello.



DÉTAIL DE COIFFURE
TIRÉ DE LA FRESQUE
DE PISANELLO
A SAINTE-ANASTASIE
DE VÉRONE

Si nous considérons, d'autre part, que Pisanello a visité l'Italie méridionale, qu'il a résidé à Naples, notre présomption se change en quasi-certitude. Quoi de plus naturel que d'admettre que, de Naples, il ait gagné Palerme et y ait peint sur mur le *Triomphe* ? Les dates, en outre, concordent de tout point. Le *Cicerone* assigne l'année 1450 à l'exécution du *Triomphe*. Or c'est précisément vers ce moment que Pisanello séjournait à Naples.

Eh bien, en dépit de tant de présomptions, je ne me hâterai pas de conclure, me défiant des conjectures trop faciles si chères à l'école de critique moderne.

J'objecterai d'un côté que, si plusieurs figures semblent découpées dans des tableaux de Pisanello, d'autres trahissent l'influence de Piero della Francesca. Certaines têtes sont visiblement inspirées, soit des fresques de Borgo San Sepolcro et d'Arezzo, ouvrages authentiques de Piero, soit des fresques du palais de Schifanoja, à Ferrare, exécutées sous l'inspiration de ce maître si personnel. Les raccourcis, la position des têtes, sont presque identiques.

Mais élargissons le débat et laissons un instant de côté la peinture de Palerme, pour nous attacher à un problème d'un ordre plus général.

En faisant ainsi intervenir les Flandres, comme un *deus ex machina*, on oublie quelles racines le réalisme avait jetées en Italie même, au nord avec Pisanello, au centre avec Paolo Uccello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, en Ombrie avec Lorenzo et Jacopo da San Severino, qui nous ont laissé à Urbino, dans les fresques de l'Oratoire de Saint-Jean-Baptiste, des types et des cos-

tumes si curieux. Et, justement, toute une série de coiffures du *Triomphe de la Mort*, bonnets et chaperons masculins, se retrouvent à Urbino dans la *Prédication de saint Jean-Baptiste*. A Monza, les fresques de la chapelle de Théodelinde, exécutées en 1444, par les Zavattari probablement (il y a manifestement plusieurs mains), offrent également des costumes à la Pisanello, pour ne point parler de ses



SAINT HUBERT, PAR PISANELLO

(National Gallery, Londres.)

chevaux et de ses lévriers¹. Des costumes analogues se retrouvent dans les fresques de l'hôpital de Sienne, peintes par Domenico di Bartolo.

Que nous voilà loin de la théorie du *Cicerone*, qui, dans sa cinquième édition, avait affirmé que les costumes de la peinture de Palerme rappelaient particulièrement la Bourgogne ! L'Italie, le fait est désormais certain, a eu, comme la France, ses costumes de folie, et la présence dans un tableau de telle ou telle coupe de vêtement ne

1. Beltrami, *La Cappella della Regina Teodolinda nella Basilica di San Giovanni in Monza*. In-4°, Milan, 1891, p. 12 et *passim*.

prouve en aucune façon que nous ayons affaire à une œuvre exécutée par un Français ou un Flamand.

Je reviens au *Triomphe de la Mort*.

Hubert Janitschek et le *Cicerone*, en se fondant sur les différences capitales entre cette peinture et deux ouvrages authentiques (?) d'Antonio Crescenzo (une *Sainte Cécile*, à la cathédrale de Palerme, et une *Madone* avec des saints, au musée de la même ville), ont retranché, comme il a été dit, le *Triomphe* de l'œuvre de Crescenzo.

Quel nom lui substituer, maintenant que nous savons que l'œuvre est archi-italienne ?

Je pencherais, pour ma part, en faveur d'un des maîtres lombards fixés dans l'Italie méridionale vers le milieu du xv^e siècle : tel le Milanais Leonardo da Besozzo, que nous savons avoir travaillé à Naples jusqu'en 1458. Le dernier biographe de ce maître, M. Henri Brockhaus, n'a-t-il pas déjà rapproché des costumes de Pisanello les costumes des fresques peintes par Leonardo dans l'église napolitaine de San Giovanni, à Carbonaro¹ ? Cette piste me paraît mériter qu'on la suive.

EUGÈNE MÜNTZ

1. *Springer-Studien*, p. 45.

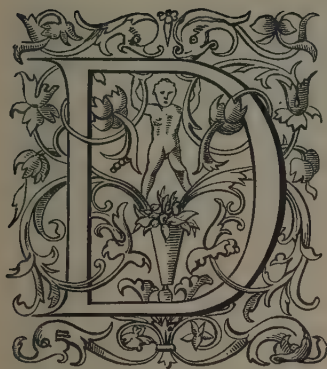




NOTES DE CRITIQUE ICONOGRAPHIQUE

LE PRÉTENDU GRAVEUR ITALIEN GASPARO REVERDINO

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



ABORD, étudions ce que Renouvier, et après lui Georges Duplessis, avaient remarqué : la tendance curieusement française de l'artiste dans ses compositions originales. C'est au milieu du xvi^e siècle, chez les peintres et les graveurs de notre pays, chez les verriers surtout, une commune formule que de mettre, en tous paysages, de ces fabriques architecturales empruntées à Vignole, figurant des ruines de temples antiques et de palais.

On trouve cette note spéciale dans toutes les verrières de l'Ile-de-France, à Montmorency, à Montfort-l'Amaury, dans les peintures du château d'Écouen, dans les modèles de tapisserie. Les graveurs lyonnais ont surtout prodigué le genre. Or, c'est dans des monuments semblables, parmi des portiques ruinés, que Reverdinus établit son *Adoration des bergers*, dans un autre palais identique qu'il place l'*Adoration des mages*. Il semble, toutefois, qu'il n'ait pris

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXVI, p. 102.

ce procédé de décoration que sur le tard, car l'estampe de lui datée de 1531 n'a pas d'architecture, quand, au contraire, celle datée de 1554 en renferme. Cette pièce de 1554 fait partie d'une suite où l'on trouve un *Samson*, une *Vierge assise*, une *Sainte Madeleine*. Toutes ont des portiques, des perspectives de palais magnifiques. Ceci semble démontrer que Reverdinus, ayant appris son art en Italie, vers 1530, ne vint travailler en France que postérieurement à cette



BRANLE DE PAYSANS, PAR G. REVERDINUS

date, qu'il y rencontra des artistes imbus du genre architectural, et se prit à les imiter. Toutefois, ces caractères ne sont pas les seuls qui décèlent, en Reverdinus, le peintre-graveur franchement et résolument entré dans la voie personnelle et très spéciale des maîtres français. Sa *Léda couchée*, sa *Léda debout*, sont incontestablement de l'école de Fontainebleau. La première, par plus d'un contour, par la pose, rappellerait la Diane couchée d'Anet; le cygne placé près d'elle, et semblable à une oie grasse, n'a rien d'italien. On a objecté le travail de gravure identique à celui des graveurs de l'école italienne; mais si l'on compare les besognes de Reverdinus à celles de Duvet, de Beatrizet, de Boyvin, du maître CC de Lyon ou de Jean de

Gourmont, y voit-on tant de dissemblances ? *Vénus et Mars*, traités par lui, sont encore plus caractéristiques ; c'est tout juste ce que les artistes français d'alors eussent imaginé pour montrer Henri II et Diane de Poitiers. Sans doute l'aspect général de ces estampes donne l'impression de pièces italiennes ; les tailles de burin, les pointillés, sont de l'école de Marc-Antoine. Pourquoi non ? quand, aux yeux des Français, Raimondi et ses élèves sont les seuls graveurs qui comptent, et que, pour oser pratiquer l'art du burin en



BRANLE DE PAYSANS, TAPISSERIE DE GOMBAUD ET MACÉE
INSPIRÉE DU MÊME ORIGINAL QUE LE « BRANLE DE PAYSANS » DE REVERDINUS

France, il faut avoir cherché en Italie leurs secrets, s'être formé à leur méthode et à leur goût. Un groupe d'enfants dansant (cat. de Bartsch, n° 38) a été invoqué comme la plus forte preuve en faveur du travail italien de Reverdinus. Eh bien ! Rosso avait peuplé Fontainebleau de ces bonshommes joufflus et espiègles, empruntés à Raphaël. Beaucoup d'artistes français s'en étaient inspirés. Reverdinus les eût-il pris à Rome, d'ailleurs, que cela n'infirmait pas notre thèse.

Le pseudo-transalpin n'a pas que ces œuvres banales et courantes à son actif ; il a, sans trop s'écarter des méthodes classiques, sans abandonner complètement le tour italien, fourni à la critique les éléments incontestables de ses tendances françaises. En effet, il est rare qu'un artiste padouan ou bolonais, même au milieu de la

décadence du xvi^e siècle, s'abandonne aux charges, aux excentricités, et plus rare encore de le voir s'arrêter aux vulgarités de paysanneries contemporaines. C'est là pourtant le cas du prétendu Cesare Reverdino, qui donne la célèbre planche des *Alchimistes* tout à fait dans le sentiment caricatural des fantoches du *Songe de Pantagruel*¹. D'ailleurs, si l'on se reporte aux introuvables bois du Cabinet des estampes², à la noce fantasmagorique de Michaud Croupière, aux canards brutaux et parfois orduriers publiés à Paris et aussi à Lyon, on a l'impression d'histoires semblables, d'une pareille gauloiserie, et du besoin qu'a l'artiste d'intéresser un public particulier, goûtant ces grosses farces. Une invention de lui plus caractéristique encore, c'est son *Branle des paysans* (Bartsch, n° 34), une danse de villageois français au son d'une musette, dans leur costume si radicalement différent de celui des paysans italiens du même temps. Par hasard; cette pièce est la reproduction presque fidèle d'un carton de la tapisserie dite de Gombaud et Macée, dont une gravure sur bois unique existe au Cabinet des estampes³. Même vieillesse, même berger au loin, même fille remettant sa jarretière. N'est-ce point concluant? J'ai vainement cherché un graveur italien empruntant aux Français de telles scènes. Dans ce genre, Cesare Reverdino serait un phénomène et constituerait un cas de gallophilie à peu près unique chez les Italiens du xvi^e siècle.

Les danses des morts n'ont jamais eu en Italie le même succès que dans l'Allemagne ou chez nous. Ce fut de très bonne heure, en France, une sorte de revanche des petites gens contre leurs « éternels oppresseurs ». Holbein a mis l'idée à son maximum d'éclat et à sa plus grande intensité d'art. Nul transalpin sérieux ne l'imita. Gasparo ou Cesare Reverdino, là encore, serait une exception, car, à défaut d'une suite complète, d'un *Todtentanz* en plusieurs tableaux, il donne, de sa composition propre, une estampe énigmatique intitulée *L'Astronome*. Est-ce, en réalité, un astronome, ce robin français, dont les traits du visage rappellent étrangement ceux de Clément Marot, et qui, fort indifférent et philosophe d'apparence, se cramponne, d'une main, au tibia d'un long squelette, et de l'autre tient un sablier? En arrière de ce couple macabre, deux étranges commères se montrent : l'une, sorte de harpie aux doigts noueux

1. *Songes drôlatiques de Pantagruel*. Paris, Breton, 1565. In-8°.

2. Département des estampes, Tf. 2.

3. Cette pièce figure sous le n° 908 du *Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la réserve du Cabinet des estampes*, par F. Courboin.

et crochus ; l'autre, jolie fille, provocante, jetant sur le savant son regard de coin. Au-dessus de la scène, par un geste subreptice, le squelette élève un globe terrestre, ce qui a fait nommer le Clément Marot un astrologue. Peut-être sommes-nous ici en présence d'un docteur Faust ou de quelque allusion au jeu lyonnais de la *Mappe-*



L'ASTRONOME, PAR G. REVERDINUS

monde papistique ; peut-être, eu égard à l'extraordinaire ressemblance du savant avec Clément Marot, oserait-on y chercher quelque rapport aux démêlés du poète avec les dames de Lyon. Si je dis Lyon, ce n'est pas sans cause : tout nous y ramène fatalement, tout concorde à reconnaître au soi disant Padouan ce lieu comme centre de travaux et d'inspiration. Ici je fournis, je l'espère, la preuve décisive.

Ge Reverdinus a travaillé à Lyon ; il a collaboré à des livres

1. Natalis Rondot, *Les graveurs sur bois à Lyon*, p. 88.

projetés par l'imprimeur Balthasar Arnoulet sur le Nouveau Testament. On le voit composer pour une suite, en compagnie de Jean de Gourmont et du maître CC¹, diverses petites scènes. Or, que ces estampes soient signées Reverdinus, CC ou Jean de Gourmont, elles sont rondes et ont le diamètre uniforme de 198 millimètres.



LA NATIVITÉ; GRAVÉE A LYON PAR J. DE GOURMONT

Reverdinus grave *L'Adoration des Bergers* et un *Jugement dernier* ; le maître CC un *Massacre des innocents* et la *Mort de la Vierge* ; Jean de Gourmont, une *Nativité*. Il y a cette particularité heureuse, que Jean de Gourmont a signé son estampe de ses initiales et qu'il y a ajouté la mention péremptoire : *A Lion*. Lui-même, le maître CC indique à la fois le nom de la ville et le nom du libraire : *Lugdun. B.A.* (A Lyon, Balthasar Arnoulet, et non Lugduni Bata-

1. On faisait ainsi de CC un Hollandais : Claude Corneille de la Haye, sans preuves d'ailleurs,

vorum, contre-sens monstrueux). Si donc trois pièces de la suite sont gravées à Lyon, par CC et J. de Gourmont, les autres estampes, signées Reverdinus et complétant la série, le sont également. Il serait absurde, en effet, de supposer un étranger composant au même temps, dans les limites d'un cuivre mathématiquement sem-



L'ADORATION DES BERGERS; GRAVÉE A LYON PAR G. REVERDINUS

blables, des figures de même sujet, de même sentiment, de pareille échelle, que d'autres hommes inconnus de lui, et séparés par des distances considérables. Sûrement Balthasar Arnoulet projetait une publication, que je n'ai su retrouver; il y employait les artistes lyonnais. De ceux-là, deux sont classés par Robert Dumesnil dans son peintre-graveur : CC, et J. de Gourmont. Quant à Gasparo-Cesare Reverdino, Renouvier n'avait pas si mal jugé qui lui trouvait des analogies avec les graveurs de Lyon. A cette collaboration pour un Nouveau Testament, Reverdinus en avait ajouté d'autres.

Associé à Jean de Gourmont, il avait gravé très finement une suite de petites figures de forme arrondie, de 80 millimètres : un *Samson*, une *Madeleine*, et deux fois *La Vierge et l'Enfant* ; Jean de Gourmont fournissait à la même série une *Adoration des Bergers* et un *Roi Dagobert* ! Je laisse à Bartsch l'honneur de cette trouvaille, car le roi Dagobert au xvi^e siècle est chose fort plaisante ; mais ce n'était pas tout encore. Une autre suite de 120 millimètres réunit postérieurement les deux artistes dans une œuvre commune, Reverdinus pour une *Adoration des Mages*, J. de Gourmont pour un *Saint Éloi*.

Il est établi maintenant que ce Gasparo ou Cesare Reverdino de Bartsch a travaillé à Lyon en 1554, que ses œuvres y sont dans le plus pur style français. Mais, comme rien ne prouve qu'il se nomme Reverdino, puisque Orlandi s'est trompé, et que sûrement son prénom commence par un *G* et un *e*, nous voici contraints de chercher au nombre des peintres-graveurs lyonnais le Reverdin assimilable. Depuis les travaux de Passavant et les ingénieuses hypothèses de Sotzmann, Natalis Rondot a publié de nombreuses listes d'artistes de Lyon. Je ne dirai point ici la perte irréparable que la science iconographique a faite en la personne de cet homme éminent, dont les œuvres font autorité et dont les assertions sont marquées au coin de la pénétration la plus incisive et de la critique la plus éclairée. Lui aussi avait cherché quel rapport pouvait exister entre le *Reperdius* des *Nugæ*, le Reverdino de Bartsch et le Georges Reverdy de Lacroix du Maine. Par bonheur, il avait retrouvé, dans les registres des tailles de la ville de Lyon, entre un boucher et un boulanger, mention de ce Georges Reverdy le peintre, « le maître Georges », comme l'appelaient familièrement ses compatriotes¹. Il restait peu de doute que Reverdy fût Reperdius ; il y en avait davantage qu'il fût Reverdino.

La mort de Natalis Rondot, survenue ces temps derniers, a laissé la question en suspens. Peut-être eût-il poursuivi ses investigations dans ce sens et établi une preuve formelle sur quelque contrat de collaboration bien indiscutable. Il eût peut-être démêlé ainsi ce que Lacroix du Maine entendait par le titre de *Piedmontois*. Voulait-il dire qu'il fût de Savoie, ou plus vraisemblablement du pays de Dombes, de Reverdy, dans l'arrondissement de Trévoux ? *Reperdinus* eût été, comme *Palavinus* ou *Bisuntinus*, un adjectif d'extraction ; il eût fallu le nommer Georges de Reverdy. De Reverdy à Lyon, c'est une journée de route en ces temps lointains ; ce rappro-

1. Natalis Rondot, *Les Peintres de Lyon*, n° 273.

chement expliquerait bien des choses obscures. Cependant, qu'on se rassure : je ne songe nullement à débaptiser une troisième fois Reverdinus, à telles enseignes que nous l'avons laissé sous son Cesare Reverdino dans le catalogue de la Réserve du Cabinet des estampes¹. Toutefois, après ce que nous venons de déduire, il paraît plus



LE MASSACRE DES INNOCENTS, GRAVURE PAR LE MAÎTRE C C

logique d'identifier Ge Reverdinus à Georges Reverdy, à ce maître Georges, ami de Holbein, et proclamé un nouveau Zeuxis par le poète enthousiaste. Ces rencontres, ces concordances d'éléments divers, inclinant à une démonstration unique, semblent des arguments bien puissants : d'une part, les suites lyonnaises auxquelles

1. *Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve*, par François Courboin. Paris, Rapilly, 1900, 2 vol. C'est M. Courboin qui a appelé mon attention sur la tournure française des gravures du prétendu Reverdino.

travaille Reverdinus; d'autre part, sa qualité de graveur sur bois fournie par Lacroix du Maine, son nom donné, à près de quatre siècles d'intervalle, par un poètereau, Nicolas Bourbon et dans des pièces d'archives compulsées par un érudit, feu N. Rondot. Or, si Lacroix du Maine exprime le fait précis, il ne l'invente pas; quant au distique de Bourbon, il est la clarté même. Au cas où des esprits soupçonneux objecteraient que le Reperdius de Nicolas Bourbon ne rappelle que vaguement Reverdinus, je répondrais qu'*Ulbius* pour Holbein présente la fantaisie identique.

En résumé, et pour conclure :

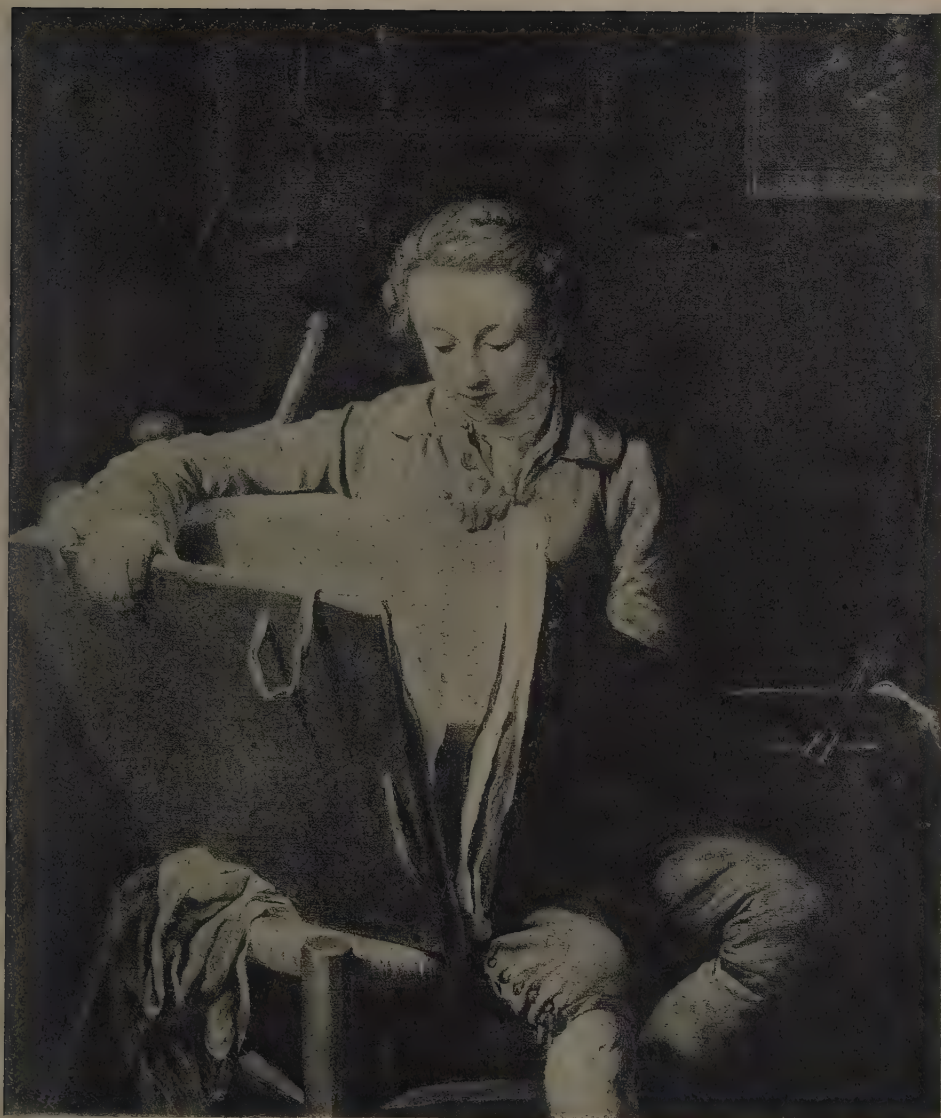
1° Gasparo Reverdino ou Cesare Reverdino n'a *jamais* été ni Gasparo ni Cesare ni Reverdino.

2° Ge Reverdinus doit être identifié à Georges de Reverdy, natif du pays de Dombes, quia étudié en Italie vers 1530 et a travaillé à Lyon en 1555. Il était peintre et gravait au burin et en bois.

3° Après Bartsch, après Passavant, sa vie et son œuvre sont complètement à refaire. Il doit être rendu à l'école française. Les graveurs français de ces temps sont assez rares pour que Georges de Reverdy prenne un rang honorable dans le nombre.

HENRI BOUCHOT

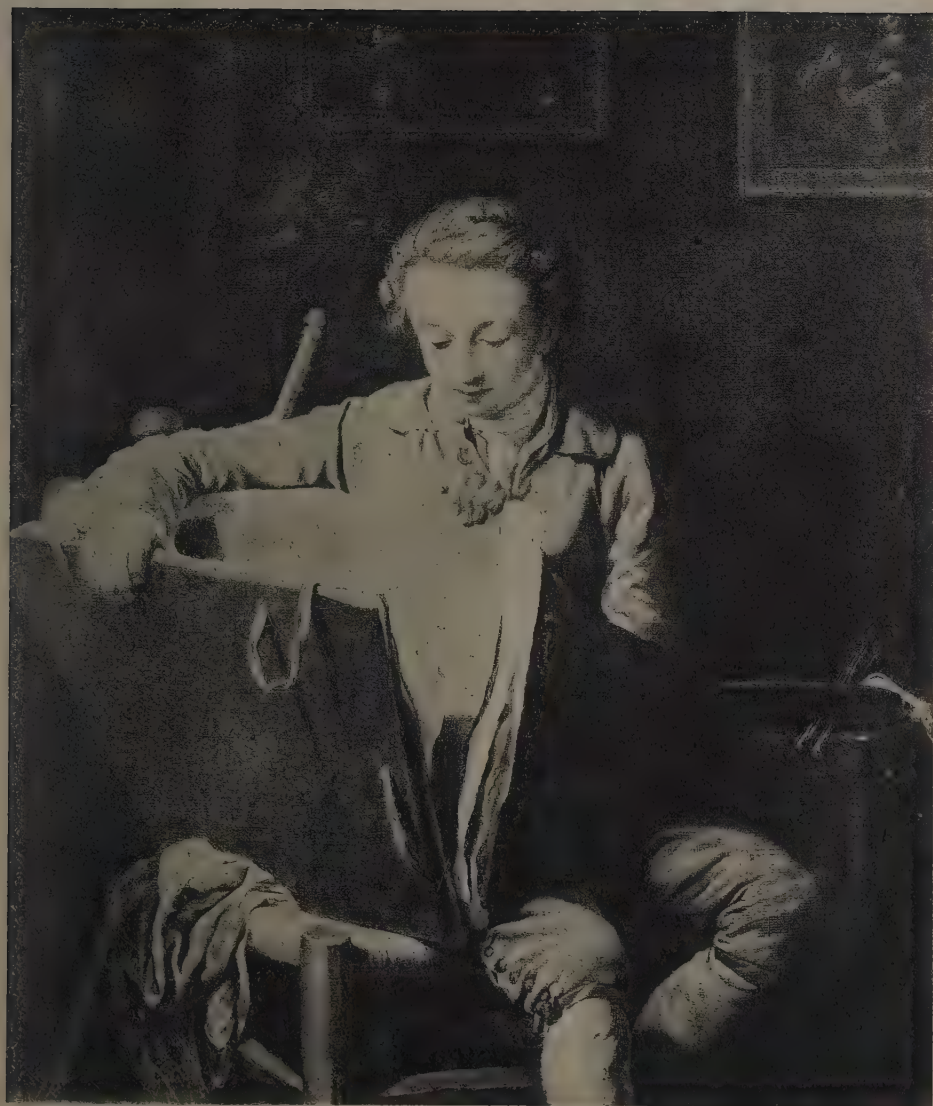




LÉPICIÉ PINX.

FORTIER-MAROTTE PARIS.

JEUNE DESSINATEUR
(COLLECTION DE M. JULES STRAUSS)





GUTENBERG ET L'IMPRIMERIE EN FRANCE

AU XV^e SIÈCLE



Le cinq centième anniversaire de la naissance de Gutenberg, qui a été célébré en grande pompe à Mayence et à Strasbourg, a donné lieu en France à deux intéressantes manifestations typographiques. Les préoccupations causées par l'Exposition Universelle ont empêché, sans doute, ces manifestations d'être plus nombreuses, et l'on peut regretter qu'un témoignage collectif de gratitude des éditeurs parisiens ne soit pas venu sanctionner, à travers les siècles, celui qu'avait

rendu à l'illustre inventeur de l'imprimerie le premier imprimeur français, Guillaume Fichet, qui, dans une lettre du 1^{er} janvier 1471 à Robert Gaguier, écrivait : « Un tel homme (Gutenberg) mériterait d'être porté aux nues par les poètes, par les artistes et par la voix de tous les amis des livres, lui qui a rendu un si grand service aux lettres et aux hommes d'étude. On a bien divinisé Bacchus et Cérès pour avoir appris aux hommes l'usage du vin et du pain ; mais l'invention de Gutenberg est d'un ordre supérieur et plus divin (*longe gratiora divinaque*), car il a gravé des caractères à l'aide desquels tout ce qui se dit et se pense peut être écrit, transmis et conservé à la mémoire de la postérité. »

A la vérité, non seulement les imprimeurs, mais l'humanité tout entière, doit à Gutenberg la divinisation dont parle le prier de la Sorbonne. Sa machine est le point de départ de l'industrie moderne et de l'idée moderne. Son invention a relié, par dessus le moyen âge, le monde occidental aux traditions gréco-romaines ; elle clôt, autant que celle de la poudre, le système féodal. On ne supprimera plus dorénavant la pensée en brûlant le manuscrit, et la libération de l'esprit commence.

Le gouvernement français s'était fait représenter aux fêtes de Mayence, et l'on peut considérer l'in-folio publié par l'Imprimerie Nationale, *A la Mémoire de Gutenberg*, comme une commémoration officielle. Il ne reste plus, du côté des particuliers, que le *Gutenberg* de M. Édouard Pelletan, à qui revient, en outre, la priorité de l'idée. Comment les grandes imprimeries, le Cercle de la Librairie, la Société des Gens de Lettres, les revues spéciales, ont-ils pu se désintéresser à ce point de ce qui aurait dû être pour eux article de foi ?

L'ouvrage publié par l'Imprimerie Nationale¹ est critique et documentaire. M. Léopold Delisle y étudie la *Bible à 42 lignes*, dite *Bible Mazarine* et la *Bible à 36 lignes*, toutes deux de Gutenberg, d'après M. le Dr Dziatzko, mais la première exécutée en collaboration avec Fust et la seconde en collaboration avec Pfister; puis le psautier liturgique dont il ne reste qu'un feuillet, imprimé avec les mêmes caractères et la même justification que la *Bible à 42 lignes*; la lettre de Guillaume Fichet, dont nous avons cité le passage essentiel, et qui devait servir de préface au *Gasparini pergamensis orthographia liber*, dont les exemplaires ont été mis en vente sans cette préface, retrouvée à Bâle et à Fribourg; enfin les essais d'impression tentés à Avignon, de 1444 et 1446, par Procope Waldfoghel, orfèvre bohémien, tentatives avortées, mais qui montrent, avec l'exemple de Jean Mentelin à Strasbourg, de Coster à Haarlem, combien la recherche d'un mode d'écriture rapide et mécanique était générale. L'étude de M. Delisle est accompagnée de reproductions héliographiques, dans la dimension des originaux, des rarissimes documents qu'il relate et qui appartiennent tous, sauf la lettre de Fichet, à la Bibliothèque Nationale.

L'hommage de M. Pelletan² est conçu dans un esprit différent. Il est philosophique, historique et surtout typographique. Le « dit de l'éditeur » apprécie l'importance et les conséquences de la découverte de Gutenberg; M. Anatole France retrace la vie de l'inventeur; enfin la plaquette se termine sur un fragment du *Traité des Phantosmes* de Nicole Langelier, Parisien, dont le portrait ressemble singulièrement à celui de l'auteur du *Lys rouge*. Mais ce portrait est signé *ab Theophilo Petrusculo*³ et porte la date de M. D. LXIV. Il faut toujours croire ce qui est imprimé.

M. Pelletan a fait de ce volume une véritable manifestation typographique. Onze types y sont employés, et cette variété, à côté d'une illustration volontairement simple, montre quelle richesse un livre peut tirer de son texte.

Cette préoccupation de la typographie, depuis les *Saints Évangiles* publiés par la maison Hachette (1874) avec des caractères nouveaux de Rossigneux, ne s'était point manifestée en France, jusqu'aux *Ballades* de Villon (1898), du moins d'une façon aussi nette. L'Exposition du Livre chez Bing, en 1896, les ouvrages de M. Pelletan, et l'initiative de M. Christian, l'actif directeur de l'Imprimerie Nationale, ont grandement contribué à ce réveil: l'Exposition du Livre en nous convainquant de notre infériorité, M. Édouard Pelletan en prêchant d'exemple, et M. Christian en remettant en usage le Garamond oublié, le Grandjean abandonné, en restituant la gothique de la *Bible à 42 lignes*, enfin, en créant, d'après un « caractère de civilité » de Plantin, agrandi et engraissé, un nouveau type fort original et fort élégant, dont on peut voir le premier essai en tête de l'édition in-folio de ses *Conférences*. C'est là un apport dont on ne saurait méconnaître

1. *A la Mémoire de Jean Gutenberg, hommage de l'Imprimerie Nationale et de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, juin 1900. 1 vol in-fol. de 77 p. et 17 planches.

2. Anatole France, *Jean Gutenberg, suivi du Traité des Phantosmes de Nicole Langelier*, compositions de G. Bellenger, Bellery-Desfontaines, F. Florian et Steinlen, gravées par Deloche, Ernest et Frédéric Florian, Froment, Mathieu. Paris, Édouard Pelletan, éditeur, 123, boulevard Saint-Germain, 1900. In-8° et in-4° de viii-22 p. (113 ex., plus un exemplaire pour chaque bibliothèque d'État du monde entier.)

3. *Petrusculus*, petite pierre, en allemand *Steinlen*.

l'importance. Depuis, nous avons eu le caractère Grasset, édité par Peignot. Il ne s'agit plus, maintenant, que d'employer ces types avec discernement.

L'Imprimerie Nationale a un autre titre à la gratitude des bibliophiles. C'est la magistrale *Histoire de l'Imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*¹, dont



ADORATION DES MAGES, FIGURE DU « MISSEL DE PARIS » (1497)
IMPRIMÉ POUR SIMON VOSTRE PAR GERING ET RENBOLT

elle vient de commencer la publication. Dans la catégorie des travaux d'érudition, l'ouvrage est de tout premier ordre. M. A. Claudin a consigné là le labeur sagace d'une vie entière passée dans l'amour intelligent des vieux livres. Dans ce domaine spécial des incunables français, il a tout examiné, tout comparé, tout élucidé. L'histoire des origines de notre imprimerie, éparse en cent publications

1. *Histoire de l'Imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*, par A. Claudin, lauréat de l'Institut. Tome I. Paris, Imprimerie Nationale, 1900. 1 vol. in-f°, xxiv-420 p. avec planches et gravures dans le texte.

parisiennes ou provinciales, va se condenser et s'éclaircir. Les monographies de Chevallier, de A. Bernard, de van Praet, de Natalis Rondot, de Gireaudet, de H. Monceaux, de Fr. Rabut, de l'abbé Requin, d'Alph. Picard, d'Édouard Fleury, de Clément-Janin père, y trouvent leur aboutissement naturel, annoncé par Duruy. De ces matériaux divers, M. Claudin a fait un édifice homogène et solide. On ne saurait trop louer l'aisance avec laquelle il débrouille l'écheveau confus de ces ateliers d'imprimeurs, qui poussaient les uns sur les autres, s'empruntant tour à tour leurs chefs, leurs ouvriers, leurs fontes, leurs illustrations et leurs textes. La contrefaçon était la règle, en ces époques ignorantes des congrès où s'élabore la matière de la propriété littéraire. M. Claudin arrive à différencier des ateliers, en mesurant, dans des fontes semblables, quelques lettres qui ont été refaites, lors de leur seconde ou troisième utilisation. Il ne doit pas être plus difficile de résoudre une nébuleuse, et M^{lle} Klumpke a été décorée, tandis que M. Claudin — trois fois lauréat de l'Institut — ne l'est pas.

Ce tome I^{er} va de 1470 à 1500, c'est-à-dire du premier atelier de la Sorbonne, dirigé par trois Allemands : Michel Friburger, maître ès-arts de Colmar, Ulrich Gering, de Constance, et Martin Crantz, jusqu'aux ateliers dirigés par des Français, qui se faisaient concurrence au début du xvi^e siècle. Pendant ces trente années, on ne compte pas moins de quinze ateliers, rien que pour Paris, ce qui prouve la force expansive de la nouvelle invention. La création de l'atelier de la Sorbonne est due au professeur Jean de la Pierre et à son ami, le prieur Guillaume Fichet, qui firent venir les trois ouvriers dont nous venons de citer les noms. Ils imprimèrent, de 1470 au commencement de 1473, vingt-deux volumes de grammaire, de rhétorique (*Gasparini epistolæ, orthographiæ, Valla, Ficheti Rhetorica*, etc.) de belles-lettres (Salluste, Florus, Cicéron, Æneas Sylvius Piccolomini, Virgile, Juvénal, Perse, etc.), en caractères romains, qui furent les premiers caractères employés à Paris. Louis XI encouragea ces brillants débuts ; mais c'est Fichet qui en fit tous les frais. La Sorbonne peu fortunée, n'ayant de revenus que juste ce qu'il fallait pour rémunérer ses professeurs, ne put que prêter le local.

Jean de la Pierre et Fichet étaient donc les têtes de ce premier atelier. Mais Jean de la Pierre se retira en 1472, et Fichet, la même année, suivit en Italie son ami, le cardinal Bessarion, dont il avait imprimé les *Harangues* contre les Turcs. Au xv^e siècle, Fichet et Bessarion prêchaient encore la croisade, mais Louis XI était plus avisé.

Après le départ de Fichet, les trois imprimeurs, Friburger, Ulrich et Crantz, quittèrent la Sorbonne et s'établirent à leur compte, dans la rue Saint-Jacques, à l'enseigne du *Soleil d'Or*. Ils renouvelèrent leur matériel et, à partir de 1473, adoptèrent des types de forme gothique. Leur premier ouvrage fut un Manuel des Curés (*Manipulus Curatorum*), et le plus important, une Bible, datée de 1477, la première imprimée en France, qui fut composée en un nouveau corps, gothico-romain pour les minuscules et romain pour les majuscules. Dès 1475, les imprimeurs avaient obtenu du roi des lettres de *naturalité*. La vente, au profit du trésor royal, des livres édités par Schoiffer, de Mayence, que représentait à Paris l'Allemand Hermann, décédé non naturalisé, les avait éclairés sur le danger de leur état d'*aubains*.

Les ateliers se multiplièrent. Dès 1475, le *Soufflet Vert*, également établi rue

Saint-Jacques, faisait concurrence au *Soleil d'Or*, lequel, en 1489, transporta ses pénates rue de la Sorbonne. Auparavant, et probablement dès 1477, Friburger et Crantz étaient retournés en Allemagne. Gering, resté seul, avait eu pour premier soin de revenir au caractère romain, dont il fit graver deux nouveaux poinçons. Ceux-ci, qui servirent à imprimer un Virgile de toute beauté (1478), demeureront longtemps en usage, même après la mort de Gering, et ne subiront pas le sort commun des autres fontes, assez rapidement mises en réforme. On n'avait, du reste, pas encore atteint à un tel degré de pureté.

En 1479, Gering s'associa avec Maynyal, qui le quitta en 1480, pour fonder un autre atelier, et, à partir de 1484, date de la location de la maison *du Buis*, le nouvel atelier de la rue de la Sorbonne, il cessa de produire. Pendant neuf années, ses fontes sont utilisées par Higman, imprimeur au Clos Bruneau, et par Georges Wolf, qui imprime au *Soleil d'Or* chez Gering lui-même. Higman et Wolf étaient-ils des associés? On ne le sait. Enfin, en 1494, Gering s'associe avec Bertold Renbolt, de Strasbourg, et ses presses redeviennent actives. En 1497, elles produisaient un *Missale ad usum Ecclesiæ parisiensis*, pour Simon Vostre, qui est illustré, et en 1499 il commençait l'emploi de lettres ornées, dans une édition in-folio des *Épîtres de saint Paul, commentées par saint Augustin*. Gering et Renbolt figurent dans la marque de leur atelier, qui représente un *Soleil d'Or*, dont deux hommes tiennent chacun un rayon. Les têtes sont évidemment des portraits.



MARQUE DU « SOLEIL D'OR »

(PORTRAITS PRÉSUMÉS DE RENBOLT¹ ET DE GERING²)

Pierre César et Jean Stoll, établis rue Saint-Jacques, firent, de 1474 à 1479, concurrence à l'atelier de la Sorbonne, dont ils sortaient. Ce furent de bons imprimeurs, dont les ouvrages furent tantôt l'objet de contrefaçons, notamment à Lyon, tantôt attribués au *Soufflet Vert*. L'auteur, avec beaucoup de soin et de documents, rend à César ce qui appartient à César ; le *Soufflet Vert* n'en est pas sensiblement appauvri.

Il est probable, d'ailleurs, que les maîtres de ce dernier atelier, Gaspar et Russangis, étaient des ouvriers de César et de Stoll. Les maîtres, c'est trop dire,

1. A gauche.

2. A droite.

car l'atelier était coopératif, et, à côté de Gaspar et de Russangis, il y avait Symonel, Blandin, Symon, tous Français. Ces Français imprimèrent le premier ouvrage contenant des mots français : la *Grammaire* de Guillaume Tardif, vers 1475.

Nous sommes déjà en présence de trois imprimeries : le *Soleil d'Or*, César et Stoll, le *Soufflet Vert*, et la concurrence est vive, surtout de la part de ce dernier, dont la production est considérable. « Un livre ne paraissait pas plutôt au *Soleil d'Or* ou chez César et Stoll, qu'il en sortait du *Soufflet Vert*, presque immédiatement après, une autre édition tout aussi bien et quelquefois mieux imprimée. » Cela continua ainsi jusqu'en 1484.

Un autre atelier, *A l'Image de Saint Christophe*, fonctionna de 1475 à 1490, dirigé par Pasquier et Jean Bonhomme, Français également, et descendant de libraires établis à Paris depuis 1394. Ce fut Pasquier qui édita le premier livre écrit en français : *Les Croniques de France* (1475 ou 1476). Ce volume marque le passage du manuscrit au livre imprimé, par les réserves de blanc placées en tête des chapitres et destinées à recevoir des enluminures ou *hystoires*, dont le goût était très prononcé et le demeura longtemps encore. Son fils Jean publia, en 1484, *L'Istoire de la Destruction de Troye la Grant, mise par personnages, par maistre Jacques Milet*, un des premiers ouvrages, avec le *Missel de Paris* de Jehan du Pré (1481), illustrés par le bois¹.

Un atelier anonyme, d'où sortit un *Valère Maxime* en français qui pourrait bien être antérieur de quelques mois aux *Croniques*, exista aux environs de 1476, puis un transfuge du *Soufflet Vert*, Richard Blandin, associé à Guillaume Février, en fonde un autre à *l'Image de sainte Catherine*, qui ne produisit qu'un *Almanach*, en 1477. L'atelier de Guillaume Le Fèvre (1479-1480) n'eut guère plus de durée.

Avec Jean du Pré (1481-1500), l'imprimerie française inaugure une ère nouvelle, par l'introduction de la gravure dans les livres. Dans le *Missel de Paris* (1481), l'illustration est sommaire ; ce sont deux grandes gravures sur bois, se faisant face, placées au canon de la messe. Dans le *Missel de Verdun*, paru trois mois plus tard, la chrysalide est devenue papillon. Bordures et gravures enrichissent les pages de ce volume. « Il n'avait pas fallu longtemps à un habile praticien comme Jean du Pré pour comprendre le parti qu'il y avait à tirer des nouveaux procédés qui permettaient d'illustrer un livre imprimé sans avoir recours à la main du miniaturiste ou de l'enlumineur, comme on venait de le faire pour les *Croniques de France* et la traduction du *Valerius Maximus*... L'image, reproduite par le moule de la gravure et multipliée, en même temps que le texte imprimé, à l'aide de la presse, allait bientôt faire révolution. »

Les livres illustrés firent fureur. Du Pré fut appelé à Chartres, où il publia un missel (1482) et un bréviaire (1483), puis à Tours, à Abbeville, à Rouen, à Angoulême, à Chalons. En 1484, il recevait la commande d'un *Missel de Limoges*

1. Lorsque nous avons tenté (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} septembre 1900, *Le Livre, à l'occasion d'une édition d'art de la « Prière sur l'Acropole »*) une formulation de la loi de l'illustration en couleurs, nous ne pensions pas trouver un appui dans la première page de *L'Istoire de Troye la Grant*. Or, il se rencontre que, dès le xv^e siècle, l'enlumineur avait compris la nécessité de procéder par touches non modelées et de laisser un rôle prépondérant au blanc du papier. Ces rehauts de couleurs vives, qui n'ont aucun rapport avec la reproduction d'une peinture, d'une aquarelle ou d'une enluminure, sont tout ce qu'il y a de plus typographique et nous fortifient dans notre opinion.

pour l'exécution duquel il faisait venir des ouvriers vénitiens qui, certainement, le perfectionnèrent dans son art. Du même coup, il transplantait en France l'industrie des livres liturgiques, dont Venise avait la spécialité. Les ateliers rivaux se mettaient, à sa suite, à illustrer leurs livres, autrement que par l'art de l'enlumineur.

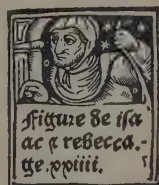
A Jean du Pré encore on doit la première affiche illustrée, le placard du *Grant pardon de Nostredame de Rheims* (1483). C'est un texte, surmonté d'un en-tête rectangulaire contenant, au centre de la composition, les armes pontificales, à droite l'écu de France, à gauche la Vierge avec l'Enfant Jésus. Cette formule de l'affiche illustrée se maintiendra pendant plusieurs siècles, sans modification appréciable, ainsi qu'on a pu le voir à la rétrospective du Livre, dans les affiches de confréries, les thèses historiées, les affiches de racleurs, etc.

Le véritable point de départ de l'école nouvelle est le *Boccace* traduit par Laurent de Premierfait (1483). L'illustration est d'un artiste habile et bien français ; la gravure est souple ; les attitudes, les physionomies des personnages sont expressives, les scènes intelligemment groupées. L'art de l'illustration xylographique était né, et Antoine Vérard, calligraphe renommé, ayant comme tel une clientèle princière, commanda à du Pré une édition des *Cent Nouvelles*, qui parut le 27 novembre 1485. L'an d'après, en juin, du Pré éditait pour lui-même un nouvel ouvrage, la *Vie des Saints Pères Hermites*, rempli de petites gravures et de lettres ornées fort remarquables. Dans ce volume, l'imprimeur donne son adresse : *Jehan du Pré, libraire, demeurant en la grant rue Saint Jacques en l'ostel où pendent pour enseigne les Deux Cygnes*.

Les *Heures à l'usage de Rome*, avec figures et bordures, publiées en 1488, sont capitales pour l'histoire de la gravure, « car elles nous font connaître d'une manière certaine le procédé par lequel les images ont été exécutées ». Ce procédé est la gravure sur cuivre en relief, qui procurait plus de finesse et plus de solidité que la gravure sur bois de fil, seule connue à cette époque. Les illustrations, au point de vue de la composition et du dessin, sont, en outre, de toute beauté.

Du Pré imprima aussi pour Jean Tréperel, pour Denis Meslier, sans compter la kyrielle de bréviaires, de missels, coutumes, etc., qu'il fit pour toute la France, propageant ainsi le goût des livres et l'invention de l'imprimerie. M. Claudin, à juste titre, confère à cet imprimeur, ainsi qu'à Gering, une place d'honneur dans l'imprimerie française.

Passons rapidement sur l'atelier du collège de Narbonne (1481-1500), qui ne produisit que des œuvres secondaires et dont les *Confessions de frère Olivier Maillard*, le célèbre cordelier qui disait leur fait aux gens de tous états, est le premier ouvrage de petit format (petit in-8°) publié à Paris (1481), et même sur



L'omme io sepb espousa marie.



BORDURE DES « HEURES
A L'USAGE DE ROME »
ÉDITÉES
PAR JEAN DU PRÉ

l'atelier d'Antoine Caillaut et de Louis Martineau (1482-1500) qui compta, jusqu'en 1489, Pigouchet au nombre de ses associés. Martineau fut le premier imprimeur parisien qui fit usage d'une marque, et Caillaut eut, plus peut-être que ses confrères d'alors, le sens de la typographie. « Nul imprimeur, écrit M. Claudin, n'a employé plus de types différents; il les mêlait souvent avec d'autres, pourvu qu'ils fussent fondus sur le même corps pour s'ajuster dans la forme... M. Proctor, bibliographe anglais, qui a fait une étude spéciale des caractères employés par les imprimeurs du x^ve siècle, n'a pas compté moins de quatorze types différents dans les livres de Caillaut. »



FIGURE TIRÉE
DU « KALENDRIER DES BERGÈRES »
DE GUY MARCHAND (1499)

Avec Guy ou Guyot Marchand (1483-1500), nous rencontrons un émule de du Pré, et un de ceux qui ont le plus développé l'art de l'illustration dans le livre. C'est un éditeur de livres populaires. Il publie une double *Danse macabre*, celle des *Hommes* et celle des *Femmes*, qui coup sur coup a deux éditions (1486) et dont les figures sont de tout premier ordre. La Mort — excellente occasion pour l'artiste de faire montre de sa connaissance du dessin — est d'une rare sûreté d'indication et ses attitudes sont étonnantes de variété et de naturel. On se plaît également à reconnaître, chez les personnages qu'elle entraîne dans sa ronde, une grande vérité dans les gestes et dans les expressions. Ces illustrations sont l'œuvre d'un artiste hors ligne, sans doute de Pierre Le Rouge, miniaturiste de l'école de Tours, devenu graveur et imprimeur, qui les aurait exécutées pour son confrère Guy Marchand.

Au même artiste doivent être attribuées les vignettes du second ouvrage populaire de Marchand : le *Kalendar des Bergiers* (1491), qui fut suivi du *Kalendar des Bergères* (1499). Ce sont des almanachs contenant un résumé

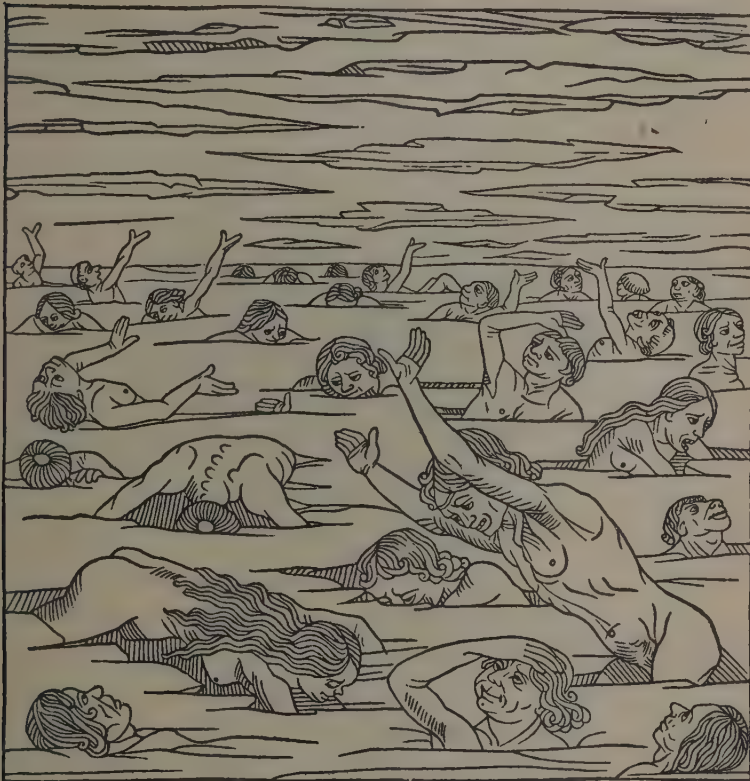
de toutes les connaissances utiles. Le *Kalendar des Bergiers* eut une vogue immense. Jusqu'au 10 septembre 1500, il fut réédité continuellement, et chaque fois avec des adjonctions nouvelles. Le *Kalendar des Bergères* présente, dans le choix des illustrations, un caractère populaire encore plus marqué; il n'eut pourtant qu'une édition. L'un et l'autre de ces ouvrages peuvent être mis au rang des plus beaux livres français.

Guy Marchand imprima beaucoup pour Jehan Petit, et de ses presses sortit le premier livre flamand (*La Nef des Fous*, 1500) imprimé à Paris. Vers 1503, il céda son atelier à son neveu Jean.

Jean Higman, que nous avons vu au *Soleil d'Or*, fonda lui-même un atelier qui, de 1484 à 1499, se spécialisa dans les missels. Associé avec Hopyl, il imprima aussi quelques autres ouvrages. Sa veuve épousa Henri Estienne, premier du

nom, qui lui succéda dans son imprimerie. Higman est donc le prédécesseur immédiat de la dynastie de ces imprimeurs fameux, et lui-même n'était pas sans mérite.

Jean Petit commanditait Marchand et Antoine Vérard Pierre Levet (1481-1500). Ce dernier imprima pour Vérard les *Commentaires de César*, traduits par Robert Gaguin, illustrés en partie avec les bois de l'*Istoire de la Destruction de*



LE SUPPLICE DES ENVIEUX, TIRÉ DU « KALENDRIER DES BERGIERS »
DE GUY MARCHANT (1491)

Troye la Grant. Cet emprunt des *ymages* est très fréquent, en un temps où l'on se souciait peu de vérité historique. Qu'importait aux naïfs lecteurs que les guerriers bardés de fer qui s'entrechoquaient à la prise de Troie n'eussent point changé d'armure pour se mesurer dans les Gaules? Ils avaient la bataille, et cela suffisait.

Pierre Levet imprima encore pour Vérard les *Cent Nouvelles nouvelles* de Louis XI (1486), la *Fontaine de toutes sciences* du philosophe Sydrach (1486), le *Grant Testament*, le *Codicille*, les *Ballades* et le *Petit Testament* de Villon (1489), la *Farce de maître Pathelin* (1490). A cette date, Levet et Vérard rompirent leurs relations et Le Caron reçut les commandes du grand libraire. Levet imprima alors pour

Michel Le Noir, Jean Petit et Jean Richard des livres non illustrés. Fait à noter au point de vue typographique : Levet réservait une bâtarde pour les ouvrages français et se servait d'une forme carrée ou d'une gothique pour les textes latins.

A citer encore Jean Carchain qui imprima *peut-être* à Paris les œuvres de Buridan, en 1487, et l'atelier de la *Rose Rouge* (1487-1493), dirigé par Pierre Le



INITIALE DU TITRE DU « PREMIER VOLUME DES CHRONIQUES DE FRANCE »
ÉDITÉ PAR ANTOINE VÉRARD¹

Rouge, imprimeur du Roy, ce merveilleux artiste dont nous avons déjà parlé et qui imprima pour Vincent Commin la *Mer des Hystoires* (1487), livre d'allure majestueuse, tout rempli de grandes et petites figures sur bois, avec des bordures artistement dessinées, des ornements d'une conception vraiment originale et des initiales rappelant tout à la fois les caprices de la plume du calligraphe et les fan-

1. Gravure tirée des *Origines de l'imprimerie en France* (conférences faites les 23 juillet et 19 août 1900, par M. A. Christian. Paris, Imp. Nat., MDCCCC).

taisiés du pinceau de l'enlumineur. Le regretté Duplessis cite une des planches, le *Baptême de Clovis* et la *Bataille de Tolbiac*, comme une des plus précieuses productions de la gravure sur bois au *xv^e* siècle. Si, ce qui est probable, les dessins de la *Cité de Dieu* éditée par du Pré et Pierre Gérard d'Abbeville en 1486 sont de



xultate deo
 adiutori no
 stro: iubilate deo
 iacob s umite
 psalmum et date
 tympanū: psalte
 riū iocūdū cū cy/
 thara b uccina
 te i neomenia tu
 ba: in insigni die
 solēnitatis vestre
 a uia pceptū in
 israel ē: i iudiciū
 deo iacob t estimoniū in ioseph posuit
 illud cū exiret de terra egypti: linguā quā
 nō nouerat audiuit. d iuertit ab oneri
 bus dorsū ei: manus ei in cophino seruiē
 rūt i n tribulatōe inuocasti me i liberaui
 te. exaudiui te i abscondito tēpestatis: pbaui
 te apd aquā ptraditōis a udi ppl's me? i
 ptestabor te. isrl' si audieris me nō erit i te
 de? recēs: neq; adorabis deū alienū e go ei
 sū dñs de? tu? q' eduxi te de tra egypti: dila

GOLIATH, TIRÉ DU « PSAUTIER » DE PIERRE LEVET (1486)

la même main que ceux de la *Mer des Hystoires*, Le Rouge aura été l'auteur des deux plus beaux ouvrages du *xv^e* siècle.

Au point de vue livre, l'*Histoire de l'Imprimerie* est remarquable. M. Claudin a apporté sa grande érudition, que M. Christian a splendidement mise en œuvre. Le très actif et très chercheur directeur de l'Imprimerie Nationale a entouré ce monument élevé à la gloire de la typographie française — et tel qu'il n'en existe en aucun autre pays — de soins minutieux. C'est, à côté d'une œuvre d'histoire, une œuvre de bibliophilie véritable. On ne pouvait mieux espérer que ces repro-

ductions en couleurs, obtenues parfois par trente tirages successifs, des plus belles et plus rares enluminures, que ces fac-similés parfaits, non réduits, des illustrations, des pages imprimées, des marques, et tout cela avec une abondance fastueuse. C'est de l'art digne d'un grand pays, digne du passé de l'Imprimerie Nationale qui publia les *Portes de Fer*, et l'honneur en revient à M. Christian.

Celui-ci a lui-même exposé la matière de l'ouvrage entier dans deux intéressantes conférences, réunies en un volume imprimé, comme l'ouvrage lui-même, en « Grandjean » et en « Garamond », mais, de plus, précédé d'une lettre à M. Léon Bourgeois composée avec le caractère tiré de la *Bible Mazarine*, dont M. Christian a restitué le type.

Grâce à lui, l'Imprimerie Nationale redevient un centre d'activité et de recherches, comme Sèvres, comme les Gobelins. Cela prouve que ces grands conservatoires sont toujours prêts à secouer leur apathie quand un homme énergique et ayant des idées est à leur tête. M. Christian, qui se jette délibérément dans le mouvement de rénovation typographique si impatiemment attendu après le marasme de la période elzévirienne, montre qu'il veut être de son temps. Nous ne pouvons que l'approuver. Il vient de faire faire une nouvelle marque, dessinée par M. Bellery-Desfontaines et gravée par M. Frédéric Florian (cul-de-lampe de cet article) pour remplacer celle qui était en usage depuis cent ans ; approuvons-le encore ! Il est excellent que nos institutions d'État donnent le bon exemple et qu'elles s'engagent, avec tout le passé de traditions qui assure leur marche, dans la voie des transformations raisonnées et des progrès où les industries privées les précédèrent trop souvent.

CLÉMENT-JANIN





CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION D'ŒUVRES DE PEINTRES ESPAGNOLS AU GUILDHALL DE LONDRES



ARMi les nombreuses expositions d'œuvres d'art que l'on a pu voir à Londres pendant la dernière *season*, le public a tout spécialement apprécié celle que la Corporation de la Cité a consacrée aux œuvres des peintres espagnols, tant anciens que modernes, dans une intention de vulgarisation artistique. Elle a, par son succès, laissé loin derrière elle les neuf autres, antérieurement tenues dans ce même Guildhall.

Il convient d'adresser des éloges au lord-maire de Londres, chef de la Corporation, à qui revient l'initiative de cette exposition, et aussi à MM. William Rome, président de la galerie du Guildhall, et E. Borrajo, sous-bibliothécaire de la Corporation, qui se sont eux-mêmes occupés de rechercher en Espagne et en France une grande partie des œuvres exposées. Remercions tout particulièrement M. A. G. Temple, directeur de la galerie, qui a organisé personnellement l'exposition, et assumé non seulement la difficile tâche de la mise en place des œuvres, mais encore celle de la surveillance de l'exposition pendant les quatre mois de son existence, au cours desquels elle a ouvert gratuitement ses portes, tant les jours ouvrables que les jours fériés, à des centaines de milliers de visiteurs.

Bien qu'une nouvelle salle ait été ajoutée cette année aux galeries d'œuvres d'art du Guildhall, les locaux n'ont pu suffire à contenir toutes les œuvres confiées aux organisateurs, et force a été de renoncer à exposer nombre de toiles d'une réelle importance. Il est regrettable que les promoteurs n'aient pas pu nous donner une idée exacte et complète du développement de la peinture espagnole ancienne, ni même de la moderne. Nous avons été frappé de voir que

des peintres aussi considérables que Sanchez Coello, Ribera, Zurbaran, Alonso Cano et Carreño manquent à la série, et, bien que les noms des trois premiers paraissent fréquemment au catalogue, nous tenons pour fort douteuse l'authenticité de ces attributions; seraient-elles exactes, il n'en resterait pas moins malaisé de soutenir que les tableaux choisis représentent dignement leurs auteurs présumés.

De tous les peintres réunis à l'exposition, le plus ancien est Morales, dont la *Vierge à l'Enfant* (n° 82 du catalogue), de la collection Pablo Bosch, — unique toile du maître qui figure ici, — représente, d'une façon assez typique, le génie de ce peintre communément surnommé en Espagne « le Divin », sans doute à cause de la suavité de sa manière, inspirée surtout de celle de Léonard de Vinci, et formant par suite un absolu contraste avec le naturalisme, parfois âpre, remarquable dès cette époque en Espagne et caractéristique de l'école au xvii^e siècle, tant à Valence avec Ribalta et Ribera, qu'en Andalousie avec Herrera, Zurbaran et Velazquez.

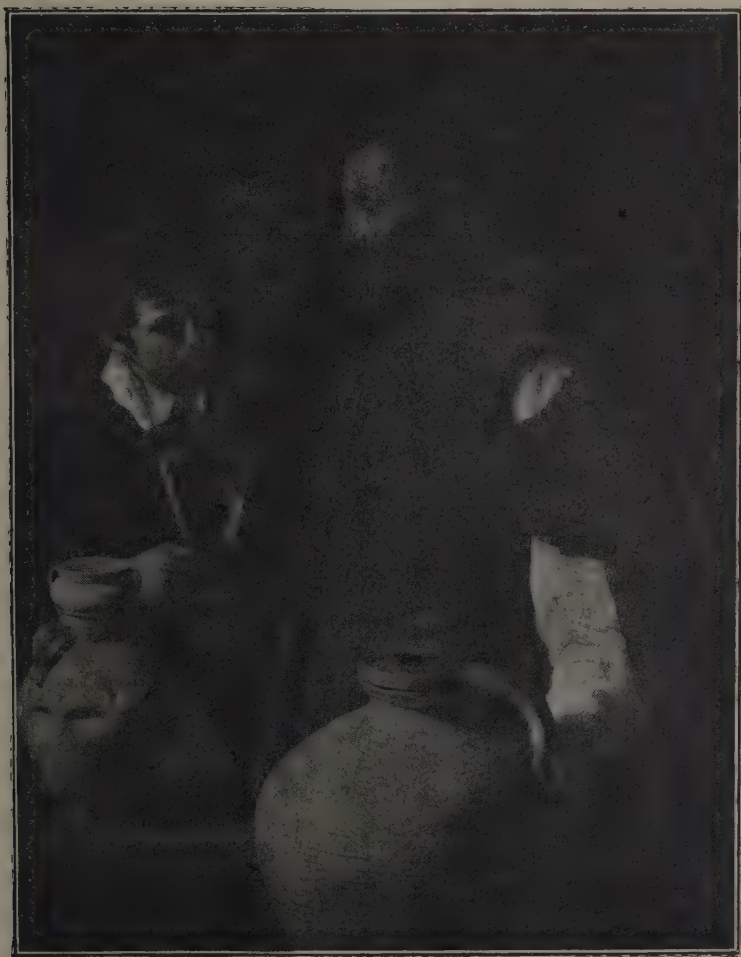
En opposition avec la douceur quelque peu fade de Morales, on pouvait admirer à l'exposition un certain nombre d'œuvres de l'énigmatique et étonnant Domenico Theotocopuli, dit le Greco. Malgré son origine, ce peintre, dont la carrière artistique s'écoula presque tout entière en Espagne, sut interpréter mieux que tout autre le génie propre de la race ibérique, et son influence se fit sentir sur les peintres espagnols, notamment sur Velazquez, le plus grand de tous : il avait, de droit, sa place marquée au Guildhall. Parmi les cinq tableaux que le catalogue lui attribue, l'un (n° 77) est censé représenter la fille de l'artiste. Malgré la haute autorité de sir William Stirling Maxwell, qui, pour ses remarquables travaux sur l'art en Espagne, a droit à une déférence toute particulière, nous croyons, devant cette belle toile, nous trouver en présence d'un Tintoret plutôt que d'un Greco ; il ne faut pourtant pas perdre de vue que ce dernier, principalement au début de sa carrière, a beaucoup plus subi l'influence du Tintoret que celle du Titien, son maître.

Les n° 75 et 89 sont deux belles pages, très caractéristiques, du même peintre. La première : *Le Christ chassant les marchands du Temple*, pleine de vie et d'éclat, est très supérieure au tableau de la National Gallery, qui offre identiquement le même sujet et la même disposition, en plus grand. La seconde, une *Nativité*, d'une coloration également brillante, permet à merveille d'apprécier les qualités géniales de son auteur, qualités qui, faute d'avoir été bien comprises, contribuèrent à créer la légende de la folie du peintre. La critique moderne, plus équitable, a rendu justice à cet artiste qui, de jour en jour, lui apparaît comme plus digne d'intérêt ; mais elle avait omis jusqu'ici de lui consacrer une étude d'ensemble et définitive. L'ouvrage que M. M.-B. Cossio va, incessamment, faire paraître à Londres, est appelé à combler cette lacune ; nous sommes convaincu qu'il élucidera les côtés obscurs de l'existence du Greco et montrera cet extraordinaire artiste à la vraie place qu'il doit occuper dans l'histoire de la peinture.

Contemporains du Greco, mais totalement différents de lui, sont Alonso Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz et Bartolomé Gonzalez, qui furent successivement peintres de la Cour, du règne de Philippe II à celui de Philippe IV. On a déjà montré ailleurs que la dégénérescence si marquée qui se manifeste dans les pro-

ductions respectives de ces trois portraitistes va de pair avec celle des princes de la maison d'Autriche, leurs protecteurs.

Au catalogue figurent trois portraits attribués à Sanchez Coello, mais nous



LE VENDEUR D'EAU, PAR VELAZQUEZ

(Collection du duc de Wellington.)

n'avons pu découvrir dans aucune de ces toiles la sûreté de main ni la maîtrise de ce peintre, qui a pu rivaliser avec Antonio Moro. Dans le n° 57, *Portrait de la reine Marie, quatrième femme de Philippe II*, nous serions porté à voir la main de Pantoja de la Cruz. De ce dernier artiste, une toile (n° 55), *Portrait d'une dame de la maison ducale de Medinaceli*, nous offre un spécimen caractéristique. Quant au dernier peintre cité, Bartolomé Gonzalez, quelques-uns des portraits que le

catalogue attribuée à Sanchez Coello semblent plutôt, à notre avis, devoir lui faire retour.

La nouvelle salle de la galerie du Guildhall a été exclusivement consacrée, d'une façon très heureuse, à l'exposition des œuvres de Velazquez. Celles-ci sont, en Angleterre, plus nombreuses qu'en aucun autre lieu — exception faite du musée du Prado — depuis que le peintre anglais sir David Wilkie, grand admirateur de Velazquez, acheta en Espagne, pendant le premier tiers du XIX^e siècle, un certain nombre de ses toiles.

Peu de temps auparavant, le duc de Wellington avait déjà rapporté à Londres celles que Ferdinand VII lui avait offertes, parmi lesquelles se trouvait le célèbre *Vendeur d'eau de Séville*, qui faisait partie du convoi capturé par ce général à la bataille de Vittoria.

Ce tableau fut sans doute un de ceux que Velazquez emporta à Madrid et qu'il présenta au souverain dont il venait briguer la faveur, lorsqu'il fut admis à la cour en 1623, par l'entremise de son protecteur, le comte-duc d'Olivares, Andalou comme lui. Simultanément furent présentées, sans doute, les deux autres toiles que nous voyons à côté du *Vendeur d'eau*. Le n^o 103, *Deux jeunes garçons attablés*, provient également de la galerie du duc de Wellington à Apsley House, et le n^o 102, *Vieille femme faisant frire des œufs*, appartient à la collection de feu sir Francis Cook, vicomte de Montserrat. Ces œuvres suffisent amplement à démontrer que Velazquez était, au début de sa carrière, un peintre ingénu, se préoccupant surtout de l'interprétation sincère de la nature rendue avec son maximum de relief et de vérité. A considérer ces trois tableaux, auxquels nous pourrions ajouter une autre toile de la même époque, *Le Christ chez Marthe et Marie*, qui est à la National Gallery, il nous sera permis de mettre en doute l'authenticité du *Mendiant espagnol* (n^o 104) et du *Garçon de taverne* (n^o 110), que nous serions porté à attribuer, ainsi que l'a judicieusement fait M. Claude Phillips pour le n^o 104, à un de ces peintres de l'école hispano-napolitaine qui furent les habiles continuateurs de Ribera.

Une fois à la cour, Velazquez renonça bientôt à s'inspirer de ces types populaires andalous et, dès ce moment, il inaugura la série ininterrompue de ses portraits de Philippe IV et du favori, le comte-duc d'Olivares. Ce dernier nous est montré dans une toile superbe (n^o 136), qui provient de la riche collection du capitaine Holford, disposée avec tant de goût et de luxe à Dorchester House. Il est à regretter que ce portrait de grandeur naturelle, où le favori est représenté en pied et dans une attitude arrogante, soit mal conservé et perde ainsi une grande partie de sa valeur. Quoi qu'il en soit, de la comparaison de ce tableau avec le n^o 129 — encore un portrait du même personnage dans la même posture — ressort la supériorité évidente du premier, à tel point que l'on ne saurait guère voir dans l'autre une réplique de la main de Velazquez. Un doute plus sérieux encore nous vient au sujet de l'attribution au même maître du n^o 124 : *Portrait de Philippe IV*.

Toutes les œuvres ci-dessus mentionnées appartiennent à la première époque de l'artiste et sont antérieures à son voyage en Italie (1629). Plus féconde fut la période suivante, comprise entre ce premier voyage et le second, qui eut lieu en 1649 ; c'est à elle qu'appartiennent, à notre avis, toutes les autres œuvres authentiques de Velazquez qui figurent au Guildhall, et, à vrai dire, nous n'en

voyons plus que trois où l'on reconnaisse avec certitude la main du maître. D'abord le n° 107, qui provient du Palais royal de Madrid et représente la *Main d'un évêque*, fragment sans doute d'un portrait perdu en 1734, dans l'incendie qui dévasta cet édifice et où tant d'œuvres d'art furent la proie des flammes. Ensuite,



PORTRAIT DE FILLETTE, PAR VELAZQUEZ

(Collection de M. Arthur Sanderson.)

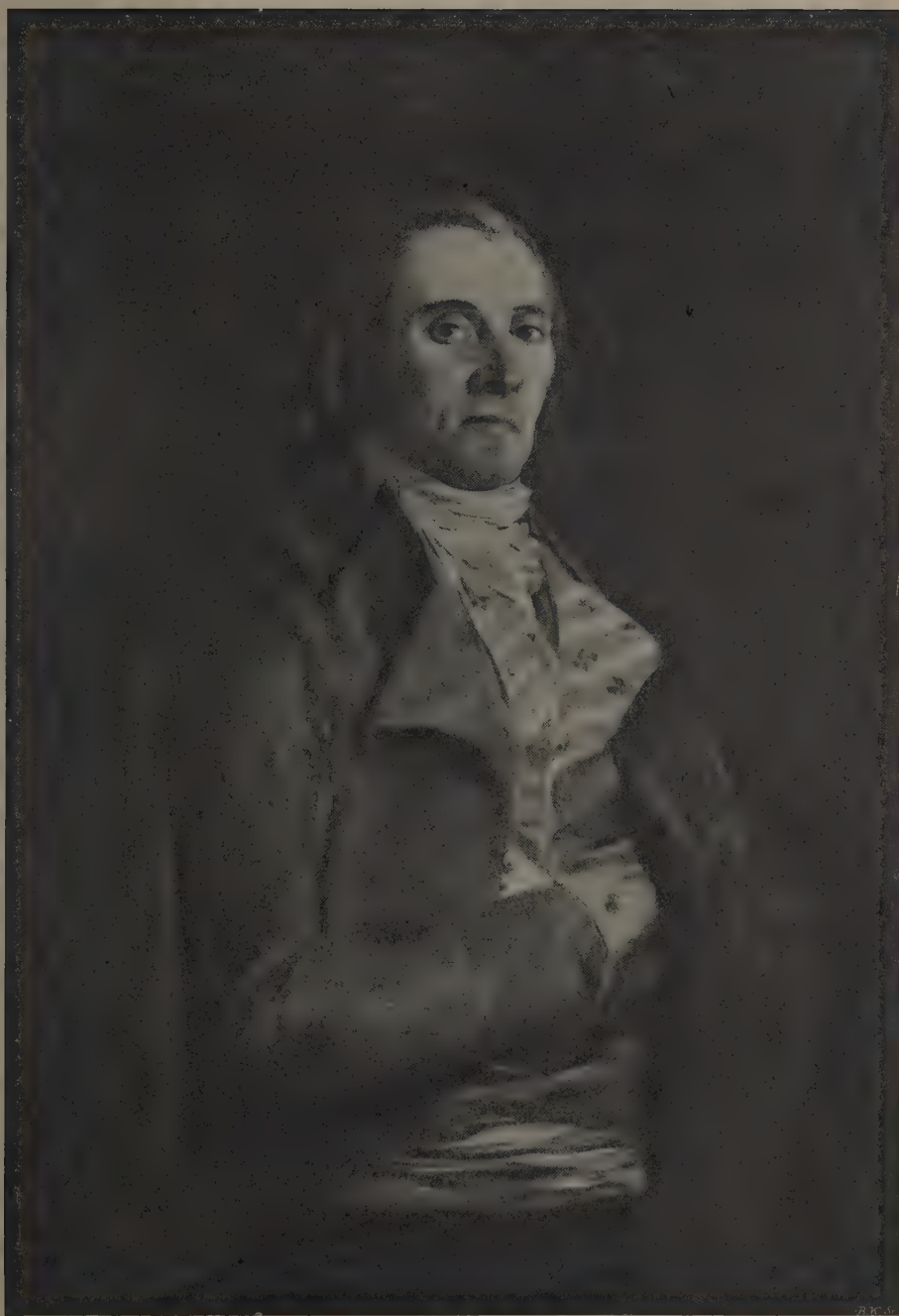
le n° 125, magnifique portrait en buste d'un personnage inconnu (collection Wellington). Enfin, une tête d'enfant (n° 128), de la collection A. Sanderson, exquis portrait de fillette, paraissant âgée de huit à neuf ans, dont aucun critique ni aucun amateur n'a jusqu'ici soupçonné l'existence et qui ne figure dans aucun des catalogues dressés par les biographes de Velázquez. L'œuvre, d'une facture magistrale, est maintenue dans cette tonalité grise, infiniment délicate, si chère à l'artiste. Le modelé est admirable de ce visage juvénile, légèrement teinté de

rose, où brillent des yeux noirs pleins d'expression et qu'encadre une épaisse chevelure noire.

La présence d'une œuvre ignorée et à coup sûr authentique d'un peintre comme Velazquez, dont les tableaux sont si rares en dehors du Prado, aurait, à elle seule, suffi à donner un intérêt capital à l'exposition du Guildhall. Mais qui le peintre a-t-il voulu représenter? On peut d'ores et déjà affirmer que ce ne fut aucune des infantes de la cour, et ce fait augmente l'intérêt qui s'attache à l'œuvre. Le type nettement espagnol de la fillette est foncièrement différent de celui de toutes les princesses de la maison d'Autriche. Par contre, nous lui trouvons une grande analogie avec celui des enfants groupés dans la *Famille de Mazo*, du Musée impérial de Vienne, et qu'on sait être les petits-fils et petites-filles de Velazquez. Peut-être le portrait de la collection Sanderson représente-t-il la jeune fille qui figure en pied dans le tableau de Vienne, où elle paraît avoir une dizaine d'années de plus qu'à l'époque où son grand-père aurait reproduit ses traits.

Nous croyons que cette liste de sept tableaux comprend toutes les œuvres authentiques de Velazquez exposées au Guildhall. Pour arriver au chiffre de trente-neuf, donné par le catalogue, force nous est d'explorer ce que M. Claude Phillips appelle ingénieusement la *terra incognita* qui entoure Velazquez. Nous avons déjà cité ailleurs le nom du peintre à qui revient la paternité d'un grand nombre de tableaux communément attribués à Velazquez, et qui ne sont que de bonnes imitations ou des copies plus ou moins fidèles; cet artiste n'est autre que Juan Bautista del Mazo, élève de Velazquez et, par la suite, son gendre. Doué d'un grand talent d'assimilation, il parvint à imiter l'apparence de la peinture du maître, et surtout des œuvres de la seconde et de la dernière période, comme le prouve notamment le tableau déjà cité du musée de Vienne, *La Famille de Mazo*, toile attribuée à Velazquez jusqu'à la récente rectification de l'éminent professeur Justi, qui l'a restituée à Mazo, son véritable auteur. La *Vue de Saragosse*, qui figure au musée du Prado, et à laquelle collaborèrent les deux artistes, permet également d'apprécier le talent d'assimilation de Mazo. L'étude de ces deux œuvres nous donne le moyen de résoudre le problème que suscitent beaucoup d'œuvres attribuées au maître et peintes en réalité par l'élève. L'habileté de Mazo ne saurait en effet suffire à perpétuer l'équivoque. On ne trouve pas chez lui le dessin irréprochable, la simplicité grandiose, l'austérité de Velazquez, ni l'admirable perfection avec laquelle le grand artiste campait toutes ses figures. Quand Mazo se borne à copier son maître, on peut presque le confondre avec lui, comme le montre le portrait de la reine Marianne d'Autriche (n° 134), — admirable copie de l'original du Prado, le meilleur portrait de femme qu'ait peint Velazquez, — ou encore celui de don Baltasar Carlos (n° 120), qui, avec quelques variantes dans le fond, est également copié d'après un tableau du Prado. Une bande de toile de ce dernier original fut sans doute enlevée, en 1734, lors de l'incendie, où l'on dut faire subir le même sort à nombre de tableaux; de là vient que, dans ce portrait, un des chiens ne figure qu'incomplètement, et que la toile de Mazo nous en montre un qui est absent de celle de Velazquez.

Par contre, dès que nous analysons des œuvres évidemment originales de Mazo, nous y remarquons des imperfections qui suffisent à lever tous nos doutes et à rendre toute confusion impossible; tel, par exemple, le portrait de l'infante



PORTRAIT DU DOCTEUR PERAL, PAR GOYA

(Collection de M. Gaston Linden.)

Marie-Thérèse (n° 131), attribué à Velazquez : ici l'attitude est banale, la tête est plate et dépourvue d'accent, le modelé de la poitrine n'a aucun relief. De même, quelle différence n'y a-t-il pas entre le chien si gauchement traité dans cette toile, et le même animal si vivant dans le superbe et authentique portrait du prince Philippe-Prosper par Velazquez (musée de Vienne) !

Un autre tableau qui doit, à notre avis, revenir à Mazo, est le n° 127 : *La Leçon d'équitation du prince don Baltasar Carlos*. A première vue, on pourrait le prendre pour un original de Velazquez, si grande en est l'analogie avec les œuvres du maître. Mais cherchons le sûr moyen de supprimer toute espèce de doutes et reportons-nous à la salle des Velazquez du Prado : il deviendra évident qu'il est impossible de tenir plus longtemps cette toile pour authentique, non plus que le portrait de l'amiral Pulido Pareja, de la National Gallery, qui, à notre avis, est également de Mazo. Ce même artiste est aussi, à n'en pas douter, l'auteur des deux ravissants paysages avec figures (n°s 101 et 105) et probablement du n° 114, *Le Prince Baltasar Carlos*, pour l'exécution duquel il eut sous les yeux deux portraits peints par Velazquez, l'un qui est encore au musée du Prado et représente le prince en costume de chasse, l'autre, malheureusement perdu, mais dont le même musée conserve une copie. Entre autres variantes, dans la toile qui nous occupe, le prince est coiffé d'un chapeau si maladroitement posé par l'artiste qu'il est impossible de se croire en présence d'un Velazquez.

Il serait oiseux de poursuivre l'examen des autres œuvres attribuées à Velazquez par le catalogue. Il en est qui sont admirables en tant que copies, d'autres que l'on ne peut même pas considérer comme étant de son école. Mais un portrait : *La Dame à la mantille* (n° 106), mérite une mention spéciale. En effet, bien qu'il ne soit pas de Velazquez, il est copié, du moins dans sa partie essentielle — la tête, — d'un magnifique original du maître, la *Dame à l'éventail* de la collection Wallace, toile qui, longtemps confinée dans les appartements privés de Hertford House, n'a pu être étudiée par nous que tout récemment. Nous n'en connaissions auparavant qu'une photographie : aussi, ne voulant rien avancer à la légère, nous sommes-nous abstenu d'en parler dans notre livre sur Velazquez. Mais aujourd'hui, nous déclarons ne douter en aucune façon de l'authenticité de cette toile, que nous considérons comme un beau spécimen de la seconde époque de l'artiste. Ajoutez à cela que son mérite est rehaussé par un fait déjà signalé à propos de la fillette figurant ici sous le n° 128, à savoir que les portraits autres que ceux de personnages de la cour sont assez rares parmi les œuvres de Velazquez.

Avant de quitter cette salle du Guildhall, rappelons deux toiles authentiques et capitales du maître, qui sont en Angleterre et qui auraient avantageusement remplacé tant de tableaux douteux que nous venons de voir. Nous faisons allusion au superbe portrait du mulâtre Juan de Pareja (collection du comte de Radnor, à Longford Castle), peint par Velazquez pour se faire la main avant d'entreprendre la fameux portrait du pape Innocent X, de la galerie Doria, et à la *Vénus au miroir* (de Rokeby Park, près de Longford Castle), toile qui appartient à la dernière période de l'artiste et destinée, comme le *Mars*, le *Mercure* et *Argus*, du Prado et d'autres sujets mythologiques perdus dans l'incendie de 1734, à la décoration d'une des salles du palais de Madrid.

Une autre lacune que nous devons signaler dans l'exposition du Guildhall

est l'absence des peintres contemporains de Velazquez qui formèrent l'école dite de Madrid, comme Cerezo, les frères Rizi, Antolinez et maints autres. Bien que le nom de Carreño ne figure pas au catalogue, nous croyons reconnaître la manière de ce peintre dans le n° 119, portrait de cet enfant don Baltasar Carlos, que nous avons si souvent rencontré. L'œuvre prêtée par S. M. le roi Édouard VII est cataloguée comme étant de Velazquez. Quant à Claudio Coello, peintre de la cour de Charles II, il n'est représenté que par le n° 92, *Portrait d'un enfant de la Maison royale*, qui provient de la riche collection de peintures espagnoles de sir William Stirling-Maxwell.

L'école de Séville se résume au Guildhall dans la personne de son chef, Murillo, mais les œuvres de ce peintre ici exposées ne répondent guère à ce que l'on pourrait attendre d'un pays comme l'Angleterre qui, s'il ne possède pas les chefs-d'œuvre de ce grand peintre, détient de lui cependant plus de toiles peut-être que l'Espagne elle-même.

Le catalogue nous annonce onze œuvres du maître. Nous croyons que la première en date est le n° 95, qui représente un épisode de la vie de l'Enfant prodigue. L'influence de Ribera se fait sentir dans cette toile, d'un beau coloris. On sait d'ailleurs qu'avant d'arriver au développement des qualités personnelles dont il donna plus tard tant de preuves éclatantes, Murillo s'inspira de la manière de l'Espagnolet. Comme œuvre typique de la maturité de Murillo, nous citerons le n° 88, *Notre-Dame des Douleurs*, qui est un de ses morceaux les plus caractéristiques et les meilleurs. L'accent en est plein de tendresse, sans afféterie, et la gamme des rouges, des bleus et des terres de Sienne, si souvent employée par Murillo dans ses innombrables Vierges, s'y déroule merveilleusement harmonisée.

La toile qui représente *Don Diego Felix de Esquivel* en pied, grandeur naturelle (n° 62), est un des rares portraits qu'ait peints Murillo. Par l'attitude et la délicatesse de la tonalité, elle rappelle certains Velazquez ; il en est de même du superbe portrait d'Andrade, du même Murillo (collection du comte de Northbrook), qui figura à l'exposition de l'art espagnol en 1895-1896, à la New Gallery.

Pour achever l'énumération des œuvres ici présentes de Murillo que nous considérons comme authentiques, citons le n° 80, *La Vierge avec l'Enfant* (collection de lord Wantage), qui est une des bonnes versions qu'ait faites Murillo de ce sujet qui lui était si cher, et, enfin, le n° 84 : *L'Immaculée Conception*, prêtée par sir Cuthbert Quilter, et qui ne dépare pas la série de ces poétiques images de la Vierge qui valurent à Murillo le surnom de « peintre du ciel ».

De tous les peintres espagnols du XVIII^e siècle et du commencement du XIX^e, Goya est seul à figurer à l'exposition, et personne mieux que lui n'a droit à cet honneur. Le rare mérite de cet artiste n'est pourtant pas admis par tous. Goya est trop souvent méconnu, à tel point que beaucoup hésitent à lui donner rang parmi les maîtres de l'art. Cependant, à n'envisager que sa fécondité, on ne trouvera peut-être pas son égal, et tout aussi admirable est la souplesse de son talent, tout aussi prestigieuse la variété de sa technique.

Dès le dernier tiers du XVIII^e siècle, Goya débuta par une importante série de cartons pour tapisseries, où sont rendus à merveille mœurs, types et paysages nationaux. En même temps, il orne de petites toiles, dont maintes pourraient, être signées Watteau ou Fragonard, le coquet réduit de la comtesse de Benavente à l'Alameda de Osuna, mérite la faveur royale, obtient la charge de peintre de la

cour et, sous les règnes de Charles IV et de Ferdinand VII, devient le portraitiste attitré du roi, des princes et des personnages marquants de l'époque. Tous ceux qui ont vu, au musée du Prado, la *Famille de Charles IV*, véritable fête de couleurs et les portraits équestres de la reine Marie-Louise et de son époux, ou encore l'effigie de la même reine en mantille noire, au Palais royal de Madrid ; ceux surtout qui ont pu admirer les charmantes fresques de l'église San Antonio de la Florida, à Madrid, qui, par leur coloration pleine de verve et de légèreté, peuvent rivaliser avec les plus belles compositions décoratives de Tiepolo, ceux-là n'hésiteront pas à reconnaître en Goya l'égal des plus grands maîtres.

Les piquantes *majas* de l'Académie de San Fernando, la superbe série de portraits, et, pour n'en citer ici que quelques-uns, ceux du général Urrutia, du peintre Bayeu, des ducs d'Osuna, de Montellano et de San Carlos, de grandes dames comme la duchesse d'Albe, les marquises de Lazan, de Santa Cruz et de la Solana, d'actrices comme la fameuse Tirana, celui aussi de cette belle et énigmatique femme que nous appelons *La Librera*, faute de pouvoir lui donner un autre nom, toutes ces œuvres, d'un accent inoubliable, attestent l'étonnante et géniale personnalité de leur auteur. Non seulement elles ressuscitent, avec une extraordinaire intensité de vie et d'expression, la physionomie d'une époque disparue, mais encore elles nous charment en tant que morceaux de peinture d'un art achevé et d'une facture merveilleuse, soit que la délicatesse de pénétrantes harmonies y domine, soit qu'y éclate la fougue d'un coloris éblouissant.

Mais les premières années du XIX^e siècle se sont écoulées ; voici qu'aux fraîches et vives couleurs qu'affectionnait l'artiste viennent s'ajouter des teintes plus sombres. Goya a assisté à tant de révolutions et de guerres ; il a vu s'amonceler autour de lui tant de désastres, qu'il est devenu pessimiste, et plus d'une de ses toiles s'inspirera des spectacles de la rue, des épisodes des luttes journalières, voire de scènes de brigandage, de meurtre et de torture. Les auto-da-fé de l'Inquisition, les cachots, les cabanons, l'échafaud même, lui fourniront des sujets où seront exprimées, avec une intense vérité dramatique, les pires misères humaines, et de ces misères nul artiste autant que lui n'a su nous dépeindre les excès. Bientôt le réel, le déjà vu, ne suffisent plus à cette imagination d'autant plus vive que Goya approche de sa maturité ; aux prises avec des visions et des chimères, il veut donner corps aux rêves qui l'obsèdent, et c'est sur la toile et le papier une succession vertigineuse de scènes de sorcellerie et de fantasmagorie infernales.

Puis, exilé volontaire à Bordeaux, où il mourut à l'âge de quatre-vingt-deux ans, tout vieux et accablé d'infirmités qu'il est, il trouve pourtant la force de peindre ; il exécute, d'après ses compagnons d'exil, les libéraux espagnols émigrés, des portraits admirables de verve et de caractère ; il produit quantité de dessins où s'affirment jusqu'au bout le travail incessant et la richesse inépuisable de son génie créateur. Goya comptait puiser dans ces derniers dessins les éléments d'une nouvelle série d'eaux-fortes. Celles qu'il a réunies sous le nom de *Caprices* et de *Désastres de la guerre*, d'autres aussi moins importantes, suffisent en tout cas à lui valoir une des premières places parmi les aquafortistes.

Nous avons le ferme espoir que le jour n'est pas éloigné où personne ne marchandera à ce rare artiste toute la gloire qu'il mérite. Malheureusement, dans les collections particulières et même dans quelques musées, ses œuvres

sont encore confondues avec les pastiches les plus ridicules et les plus maladroits.

A l'exposition du Guildhall, nous remarquons quelques bonnes œuvres de Goya, mais qui ne parviennent pas à donner une idée exacte des différentes manières de l'artiste. Tout d'abord le portrait du peintre à quarante ou cinquante ans (n° 49), de la collection Bonnat, tête très expressive, d'une tonalité pleine de finesse. Puis, *Le Docteur Peral* (n° 51), toile qui, par son exécution et la qualité de ses gris harmonieux, rappelle le portrait du peintre Bayeu, beau-frère de Goya, un des meilleurs du maître. Citons encore, parmi les portraits d'homme, celui de Perez de Castro (n° 71), où dominent également les tons gris, celui du duc d'Osuna (n° 54), d'un coloris plus brillant que les précédents et plein d'expression et de vie, enfin celui du poète Melendez Valdès (n° 66), provenant du musée Bowes, à Barnard Castle.

Les quatre portraits de femmes (n°s 59, 63, 69 et 70) qui seuls figurent ici ne suffisent guère, tout beaux qu'ils sont, à représenter dignement l'innombrable série de ceux qu'a peints Goya.

Mentionnons, pour terminer, le n° 61 : *Le Mât de cocagne*, remarquable exemplaire de certaines compositions de l'artiste, où les tonalités sombres et comme tragiques du ciel et du fond viennent contraster avec la joyeuse scène populaire qui en forme le sujet principal. Une *romeria* (sorte de kermesse), des réjouissances en plein air, une averse ou un orage qui vient menacer de troubler la fête : voilà une opposition chère à Goya, qui en a tiré le plus heureux parti dans plusieurs toiles très bien venues.

Don Vicente Lopez, contemporain du peintre précédent, a laissé nombre de bons portraits, ainsi que plusieurs autres œuvres de genres différents, notamment des compositions décoratives. Nous voyons ici de lui deux tableaux (n°s 58 et 67), qui donnent une idée suffisante des qualités de ce peintre, qui eut un talent honorable.

Voulant borner notre travail à l'étude des peintres espagnols anciens, nous n'avons pas à émettre de jugement en ce qui concerne les deux salles du Guildhall réservées aux artistes modernes. Constatons seulement que la présence, dans ces salles, parmi les vingt-deux tableaux à l'huile et aquarelles de Fortuny, de pages aussi célèbres que *La Vicaria*, *Le Choix du modèle* et *Le Jardin des poètes*, est une nouvelle preuve de l'importance de l'exposition.

Pourtant, malgré les belles toiles modernes qu'elle renferme, cette exposition n'a pas été un reflet fidèle du développement de la peinture contemporaine en Espagne. Bien des visiteurs pourront s'imaginer que les artistes de ce pays se soucient peu de la recherche actuelle d'une formule moins habile peut-être, mais assurément plus sobre et plus conforme à la réalité. Une seule toile qui, bien qu'envoyée à l'exposition, n'a pu y figurer faute de place, *Cousant la voile*, de Sorolla, aurait pourtant suffi à démontrer que la jeune école espagnole tend franchement à faire retour au réalisme, suivant en cela la grande tradition des anciens maîtres nationaux.

A. DE BERUETE





BIBLIOGRAPHIE

FLORENCE ET LA TOSCANE

PAYSAGES ET MONUMENTS, MŒURS ET SOUVENIRS HISTORIQUES, par M. Eugène Müntz¹.

Une strophe jadis lue et relue, puis presque oubliée, une strophe d'Alfred de Musset, caressante et vaguement nostalgique, chante dans notre mémoire :

Ainsi, frère, tu t'en reviens
Du pays dont je me souviens
Comme d'un rêve ;
Du beau pays où l'oranger
Naquit pour nous dédommager
Du péché d'Eve...

C'est que nous venons d'achever la lecture du livre d'un érudit qui raconte des voyages pour se délasser de ses grands travaux de critique et d'historien d'art ; bon et beau livre où, à toutes les pages, le crayon du dessinateur et la photographie viennent en aide à l'écrivain.

Avant de le lire, nous l'avons d'abord feuilleté, comme font les enfants, pour en regarder les « images », et cela nous donne l'occasion de faire une remarque. L'illustration de cet ouvrage se compose, par parties inégales, de gravures sur bois et de photogravures : nous voudrions que ce dernier procédé fût appliqué exclusivement (dans la mesure des possibilités pratiques) quand il s'agit de reproduire une œuvre d'art. Le graveur sur bois conserverait tout ce

1. Nouvelle édition, entièrement refondue. Paris, Hachette, 1901. Un volume gr. in-8° de vi-444 pages, illustré de 300 gravures.

qui doit être exécuté d'après nature et qui demande une interprétation personnelle : costumes, types locaux, paysages, vues de villes, et même de monuments toutes les fois que le manque de recul ou bien la présence d'objets vulgaires dans le champ de l'appareil photographique rendrait difficile la reproduction directe.

C'est encore un fort beau domaine pour la gravure sur bois. Voyez plutôt, dans le livre de M. Müntz (p. 87), une rue de Sienne vivement ensoleillée, vue à travers une sombre arcade ; la cour du Bargello de Florence (p. 293), étonnante de finesse et d'effet ; le Ponte Vecchio (p. 313) de la même ville, un peu trop précis dans le détail des maisons, mais qui exprime avec une grande délicatesse les frissons de la lumière sur l'eau courante ; l'intérieur de Santa Maria della Pieve, à Arezzo (p. 387), beau spécimen de style roman ; la cour du palais prétorien de Poppi (p. 407), qui a tout le charme d'une photographie et quelque chose en plus ; la vue générale de Poppi dans la campagne (p. 413), où les végétations des premiers plans sont traitées avec un esprit surprenant, et tant d'autres !

Mais la gravure sur bois — si l'on met à part le cas exceptionnel d'un graveur de génie — est impuissante en présence d'une œuvre d'art. Ainsi, dans la composition savamment équilibrée (p. 420), où est représentée *La Madone sur un trône, entourée de saints*, l'arrangement, le choix des types, les draperies, tout fait penser à Fra Bartolommeo, alors qu'il s'agit d'un de ses bons imitateurs, Fra Paolino. La gravure est excellente en son genre, mais comment exprimer, dans des dimensions aussi réduites, les qualités intimes, profondes, qui séparent le maître de l'élève ?

En revanche, il a suffi d'une simple gravure par procédé phototypographique pour traduire (p. 176), dans une des figures de la porte sud du Baptistère de Florence — la *Force* d'Andrea Pisano, — la vie qui anime le corps exquisement jeune de cet hercule féminin, le charme de sa tête, qui semble être à la fois — contradiction singulière — une fidèle copie du modèle vivant et une non moins fidèle imitation de quelque chef-d'œuvre antique, enfin l'art consommé avec lequel la draperie dévoile, en ayant l'air de les cacher, les jambes élégantes et fermes, le torse souple, la poitrine ingénue.

Nous serions désolé d'ailleurs qu'on s'imaginât que nous fermons les yeux sur les mérites d'un Marc-Antoine, d'un Pontius, d'un Bolswert, d'un Gaillard, etc., etc., quand ils réussissent à faire passer sur le cuivre la noble grandeur de Raphaël, la vie exubérante de Rubens, le mystérieux clair-obscur et l'émotion de Rembrandt.

Revenons en Toscane.

M. Eugène Müntz s'est trompé d'époque, probablement, ou plutôt c'est le teneur de livres du Destin qui a dû commettre quelque erreur de pagination en le faisant naître au *xix^e* siècle, alors que le *quattrocento* le réclamait évidemment. L'auteur de tant de beaux livres sur la Renaissance n'a-t-il pas, en effet, la tournure d'esprit, les goûts, les aptitudes particulières, les aspirations platoniciennes — en art, au moins, — la curiosité toujours inassouvie des grands érudits du *xv^e* siècle italien ? Ces érudits, il les connaît, il est leur ami intime, il les accompagne dans leurs promenades parmi les oliviers et les orangers ; il les suit dans leurs demeures, il assiste à ces réunions où l'on allait s'enivrer ensemble du nectar de la philosophie grecque et de l'éternelle beauté antique.

Cette fois, il semble pourtant avoir voulu nous prouver qu'en somme il est bien un peu aussi du dix-neuvième siècle, voire du vingtième. Son livre actuel n'est pas une histoire de l'art toscan, c'est un voyage bien moderne à travers une des plus belles régions de l'Italie d'aujourd'hui ; voyage raconté par un touriste qui connaît sans doute sur le bout du doigt la valeur et la signification des objets d'art, des monuments, mais qui, en même temps, au lieu de se livrer



LAURENT DE MÉDICIS, PAR VASARI

(Musée des Offices, Florence.)

exclusivement à des préoccupations artistiques, ouvre son âme à toutes les impressions, respire avec allégresse l'air pur et subtil d'Arezzo, goûte la suavité de lignes d'une vallée florentine, l'âpreté farouche des gorges des montagnes du Casentin, le charme ineffable des ciels lumineux et profonds, tout comme le pittoresque d'un coin de vieux quartier, la gaité d'une foule entre des maisons claires aux persiennes vertes, la conversation des gens du peuple dans une province où la courtoisie est monnaie courante.

La vue des sites et des monuments éveille en lui, comme des notes harmoniques, les souvenirs du temps passé dont sa mémoire est pleine. Il nous rappellera,

au passage, la destinée tragique de cette noble dame, aussi belle que peu scrupuleuse, qui a nom Bianca Capello ; la Torre del Gallo, la Tour du Coq, qu'on nomme aussi la tour de Galilée, sera l'objet d'un bref pèlerinage qu'il y accomplira, non pour admirer des œuvres d'art, mais pour se recueillir quelques instants sur la tour même, isolée de toutes parts, d'où le grand physicien, grand astronome, découvrait et observait les satellites de Jupiter.

Notre voyageur, en quittant chaque ville, grande ou petite, esquisse à larges traits sa physionomie passée et présente, son rôle dans l'histoire de l'art et dans l'histoire sans épithète, ses luttes, ses rêves, son idéal, la part qu'elle apporta au progrès de la civilisation morale et matérielle.

Rien n'est plus intéressant, par exemple, au point de vue de l'art, que la comparaison qu'il fait des trois cités rivales : Pise, qui représente magnifiquement la période romane ; Siennese, mystique et violente, qui résume la période gothique ; Florence enfin, qui ouvre les portes au monde moderne.

Et nous n'avons rien dit des longues pérégrinations — pèlerinages plutôt — de M. Müntz dans tant de villes secondaires, si délaissées de nos jours, si riches en beautés pittoresques, en souvenirs, en trésors d'art, pèlerinages qui font le charme spécial de ce volume. Mais *Florence et la Toscane* n'est pas un de ces livres de référence qu'on garde dans sa bibliothèque pour les consulter ; c'est un de ceux qu'on lit pour se récréer en s'instruisant. On le lira et le relira, comme nous avons fait nous-même.

E. D.-G.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

CRÈMES SIMON
POUDRE
SAVON

J. Simon, 13, rue Grange Batelière, Paris

Recommandés pour
BLANCHIR, ADOUCIR
VELOUTER
la peau du visage et des mains

Refuser les Imitations

Médaille
d'OR
EXPOSITION
UNIVERSELLE
1900

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles
PAR AN

Vente : 15 Millions

EXTRA-VIOLETTE * AMBRE ROYAL

Parfums nouveaux extra-fins composés par **VIOLET**, Parfumeur, 29, Boul^d des Italiens, PARIS.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
18, rue St-Augustin
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base
d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France

SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL : 160 MILLIONS

Siège social : 54 et 56, rue de Provence, à Paris

Succursale A, 134, rue Réaumur (place de la Bourse)
à Paris.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe
(taux des dépôts de 3 à 5 ans : 3 1/2 0/0 net d'impôt et de timbre ; — Ordres de Bourse (France et Etranger) ; — Souscriptions sans frais ; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; — Escompte et Encaissement de Coupons ; — Mise en règle de titres ; — Avances sur titres ; — Escompte et Encaissement d'Effets de commerce ; — Garde de Titres ; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages ; — Transports de fonds (France et Etranger) ; — Billets de crédit circulaires ; — Lettres de crédit ; — Renseignements ; — Assurances ; — Services de Correspondant, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

59 bureaux à Paris et dans la Banlieue, 290 agences en Province, 1 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.



GRAVURES
DE LA

" GAZETTE DES BEAUX-ARTS "

(1.400 planches)

Tirages sur papier de luxe in-4° colombier

Prix : de 2 fr. à 100 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

En vente à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart, PARIS

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

Les Beaux-Arts & les Arts Décoratifs

PAR

MM. L. BÉNÉDITE, J. CORNÉLY

CLEMENT-JANIN, GUSTAVE GEFFROY, J.-J. GUIFFREY

EUGÈNE GUILLAUME, G. LAFENESTRE, LUCIEN MAGNE, P. FRANTZ MARCOU

CAMILLE MAUCLAIR, ROGER MARX, ANDRÉ MICHEL

AUGUSTE MOLINIER, ÉMILE MOLINIER, SALOMON REINACH

Un magnifique ouvrage de 528 pages in-8° grand colombier

*Illustré de 30 planches hors texte (gravures à l'eau-forte et au burin, héliogravures)
et 250 gravures dans le texte.*

Prix : Broché, 35 fr. — Relié, 40 fr.

Prix exceptionnel pour les abonnés de la "Gazette des Beaux-Arts", broché 25 fr., relié 30 fr.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

La Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest annonce, pour le 1^{er} juillet prochain, l'ouverture, au service des voyageurs, de la partie de la nouvelle ligne des Invalides à Versailles R.G., comprise entre les Invalides et Meudon-Val-Fleury.

C'est là une bonne nouvelle pour les amateurs de villégiature, et notamment pour les habitants du faubourg Saint-Germain, des Champs-Élysées et du quartier de Grenelle, qui trouveront désormais, à leur porte, par la gare et la ligne des Invalides, des moyens de transport rapide vers les ombrages de Clamart et de Meudon.

Cette ligne sera parcourue, tant au départ des Invalides qu'au retour, par 15 trains à traction électrique (soit 30 trains par jour), qui desserviront, avec les gares du Champ-de-Mars et de Javel, les nouvelles gares d'Issy-ville et de Meudon-Val-Fleury. Le trajet total sera de 27 minutes.

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

EXCURSIONS

AUX

GORGES DU TARN

Par LE BOURBONNAIS

Les Compagnies P.-L.-M., Orléans et Midi organisent, avec le concours de l'Agence des Voyages économiques, une excursion aux Gorges du Tarn, suivie d'une visite à la vieille cité de Carcassonne.

Prix (tous frais compris) :

1^{re} cl., 275 francs.; 2^e cl., 245 francs.

Départ de Paris : le dimanche 8 septembre 1901.

Retour à Paris : le 18 septembre 1901.

S'adresser, pour renseignements et billets, à l'Agence des Voyages économiques, 17, rue du Faubourg Montmartre et 10, rue Auber, à Paris.



PARFUMS VIOLETTES DU CZAR
aux
ESSENCE pour LE MOUCHOIR
POUDRE de RIZ
SAVON

Création de la **PARFUMERIE ORIZA de L. LEGRAND**
11, Place de la Madeleine, PARIS.

ARY RENAN

GUSTAVE MOREAU

(1826-1898)

Un volume in-8° jésus, orné de 4 gravures au burin et à l'eau-forte, par MM. Léopold Flameng, Jean Patricot et Gaston Manchon, de 4 planches en héliogravure, tirées hors texte, et de 68 gravures dans le texte.

500 exemplaires. à **15 francs** (Édition ordinaire).

10 exemplaires sur Japon. à **30 —** (Édition de luxe). *Épuisée.*

Les titres des chapitres donneront une idée du développement de l'ouvrage : *L'Homme et l'art* ; — *Coup d'œil sur l'œuvre* ; — *Caractère poétique et principes directeurs* ; — *L'Esprit antique* ; les quatre œuvres classiques ; — *La Fascination de l'Orient* ; — *La Fatalité, le drame héroïque et le roman divin* ; — *Le Cycle du poète* ; — *Les Fables de La Fontaine* ; — *Les Œuvres religieuses* ; — *Les Œuvres sporadiques* ; les derniers rêves.

L'œuvre entier de Gustave Moreau se trouve ainsi étudié. L'illustration comprend de son côté un grand nombre d'œuvres du maître, gravées pour la première fois, et de dessins empruntés au musée qu'il a légué à l'État.

ON ACHÈTERAIT

MÊME A DES PRIX ÉLEVÉS

Une série importante de **TAPISSERIES** des **GOBELINS**
ou de **BEAUVAIS**.

Deux **PLAFONDS** du **XVIII^e siècle** (**BOUCHER** ou **FRAGONARD**).

De grandes et belles **BOISERIES** en bois doré,
époque **Louis XV** ou **Louis XVI**.

*Écrire en donnant les détails, prix, dimensions, et envoyer photographies si possible,
à M. Charles S. WAKEFIELD, Bureau du journal.*

COMPAGNIE PARISIENNE D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

Le Conseil d'administration a l'honneur d'informer MM. les Actionnaires qu'il leur sera payé, à dater du lundi 7 octobre prochain, une somme de 12 fr. 50 par action de capital, à titre d'acompte sur le dividende de l'exercice 1901.

Cet acompte sera payé tous les jours non fériés, de 10 heures à 3 heures, au siège de la Compagnie, 6, rue Condorcet.

La somme nette à recevoir, déduction faite des impôts établis par les lois de finances, est fixée ainsi qu'il suit :

- | | |
|--|-----------|
| 1 ^o Action de capital nominative. | 12 fr. » |
| 2 ^o Action de capital au porteur. | 10 fr. 50 |

Les porteurs de vingt actions au moins pourront déposer leurs titres ou leurs coupons, à dater du 6 septembre, en échange d'un mandat de paiement à l'échéance du 7 octobre suivant.

Les intérêts ci-dessous indiqués pourront être payés au siège de la Compagnie, à partir du 6 septembre prochain, sous une retenue calculée au taux d'escompte de la Banque de France (sauf pour les titres grevés d'usufruit ou inscrits aux noms d'incapables), mais les titres qui auront usé de cette faculté d'escompte ne pourront être présentés au transfert ou à la conversion avant le 7 octobre 1901.

GRAVURES DE FERDINAND GAILLARD

Nos	PEINTRES OU SCULPTEURS	SUJETS	Avant la lettre	Avec la lettre
110	P. Delaroche.	Portrait d'Horace Vernet.	Epuisé	5
142	Antonello de Messine.	Portrait de Condottiere.	d°	5
143	J. Bellin.	Vierge au Donateur.	d°	5
160	Donatello.	Statue équestre de Gattamelata.	d°	5
168	J. Bellin.	Vierge.	d°	5
211	Ingres.	OEdipe.	15	6
249	Van Eyck.	L'Homme à l'OEillet.	Epuisé	10
261	Raphaël.	Vierge de la Maison d'Orléans.	20	10
323		Buste du Dante.	Epuisé	5
476	Michel-Ange.	Crépuscule.	20	10
		— (Epreuves d'Etat).	25	—
		— (Japon).	30	—
		— (Parchemin monté).	40	—
563		Tête de cire.	20	10
579		Dom Guéranger.	Epuisé	10
606		Monseigneur Pie.	d°	6
667		Léon XIII.	d°	10
785	Rembrandt.	Fragment des Disciples d'Emmaüs.	d°	5
846		Le Père Hubin.	d°	5

GRAVURES DE M. JEAN PATRICOT

Nos	PEINTRES	SUJETS	Parchemin remarque	Japon remarque	Japon avant lettre	Chine avant lettre	Avec la lettre
1291	Sandro Botticelli.	La Vierge au rosier.	50	»	25	15	6
1312	Ingres.	M ^{me} de Senonnes.	100	»	30	25	6
1355	Gustave Moreau.	Médée et Jason.	»	60	40	25	6
1375	d°	Le Jeune homme et la Mort.	100	60	40	25	6
1393	Greuze.	La Laitière.	100	60	40	25	6

Baron ROGER PORTALIS

CLAUDE HOIN

1750-1817

Gouaches, Pastels, Miniatures

Un volume in-8° jésus, tirage à 150 exemplaires numérotés, dont 100 seulement mis dans le commerce.

50 sur papier vélin, à 20 fr.
50 sur papier du Japon impérial, à 30 fr.

Paris. — Imp. Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauvois.

ART INDUSTRIEL

FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg - Montmartre, 54

Librairie ALBERT FOULARD

V^o A. FOULARD & FILS, Suc^{rs}.

7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'art, Livres illustrés.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C^{ie}

56, rue de Bondy, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

GALERIES GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, 8

TABLEAUX MODERNES

Estampes

EXPERTISES

IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, Rue Godot-de-Mauroi, 12

TAILLE-DOUCE — HÉLIOGRAVURE
Typographie

TRAVAUX DE LUXE

Atelier de Gravure et de Photographie

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1.100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports
d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes)

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE C^o Ltd

Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre
l'Incendie, le Vol, l'Infidélité
des Employés, les Accidents et tous risques.

Directi on générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée

(4^e SÉRIE, 1881-1892 compris)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

E. JEAN-FONTAINE, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc^{rs}

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits
avec miniatures, reliures anciennes avec
armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

43^e ANNÉE — 1901

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE			ÉTRANGER
Paris	Un an: 60 fr.	Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements —	64 fr.	— 32 fr.	Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : VIOLLET-LE-DUC, E. RENAN, TAINÉ, CHARLES BLANC, DURANTY, DARCEL, PAUL MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, ARY RENAN, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), GEORGES et LÉONCE BÉNÉDITE, B. BERENSON, E. BERTAUX, W. BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, R. CAGNAT, A. DE CHAMPEAUX, M^{re} DE CHENNEVIÈRES, CLÉMENT-JANIN, H. COOK, CH. DIEHL, lady DILKE, L. DE FOURCAUD, G. FRIZZONI, P. GAUTHIEZ, H. DE GEYMÜLLER, S. DI GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFRÉY, TH. HOMOLLE (de l'Institut), H. HYMANS, P. JAMOT, G. LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, L. MABILLEAU, L. MAGNE, M. MAINDRON, A. MARGUILLIER, J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, R. MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, EMILE MICHEL (de l'Institut), EM. MOLINIER, J. MOMMÉJA, E. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), P. PARIS, A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), B. PROST, S. REINACH (de l'Institut), TH. REINACH, MARCEL REYMOND, G. RIAT, W. RITTER, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), P. SÉDILLE, SCHMAROW, SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), W. DE SEIDLITZ, M. TOURNEUX, A. VENTURI, HÉRON DE VILLEFOSSE (de l'Institut), P. VITRY, etc., etc.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.